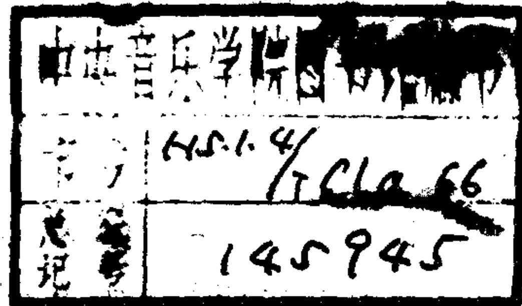
目　　次



第一部分　总　论

一　肖邦创作道路上的转捩点和戏剧性作品的成长

有一个我想象中的祖国，
那里有无数赤热的心——我的同胞，
这个国家比我眼前的国家更为美丽，
这个家庭比我所有的亲属更可眷爱。

——亚当·密茨凯维支

法国女作家乔治·桑①在她的回忆录《我的一生》中说肖邦“在青年时代充满俏皮和风趣的思想，象某些简单而优美的波兰歌曲所显示的那样。”从许多事实看来，这位忧国伤时的波兰伟大作曲家，最初的确是一个天真活泼、充满生活乐趣的人物。

少年时代的肖邦的性格是非常开朗的，他有多方面的才能，除了作曲和演奏（七岁就写《波罗涅兹》，八岁第一次公开演奏钢琴）以外，还擅长演戏、绘画、写诗、写幽默文章。他在中学读书时的笔记本上画满了漫画，其中有校长林得的画像。十四岁在沙法尔尼亚作客时，和家人通信采用《沙法尔尼亚邮报》的方式，模

① 1837—1847年间，乔治桑和肖邦有过亲密的交往。1838年8月至1939年2月同居于地中海的马约卡岛上，以后又在诺安同住过。

仿当时的《华沙邮报》，并仿照当时的出版制度要经“检查官”济凡诺夫斯卡小姐“批准”后才发出去。肖邦从小就有模仿别人姿态动作的才能，后来这种才能更达到了出神入化的境地，连法国演员鲍卡日和多尔瓦尔夫人也大为赞叹，说从来没有看见象肖邦那样传神的表演。巴尔扎克甚至在他的《经纪人》中用肖邦来比拟他的主人公，他写道：“他赋有足以和钢琴家肖邦媲美的模仿才能，他可以在顷刻之间模仿别人达到维妙维肖的程度。”肖邦的同学约瑟·诺瓦科夫斯基叙述过一件有趣的事：

当我在巴黎访问肖邦时，我请他为我介绍卡尔克勃伦涅尔、李斯特和皮克西斯。“用不到介绍”，肖邦回答说，“等一会我就带他们来，但不是同时来的。”说着他就坐在钢琴旁学李斯特的样子，仿照他的姿势演奏，并把他的一切动作模仿得维妙维肖；接着又扮演皮克西斯。第二天晚上我和肖邦一同去戏院，他有事暂时离开包厢，我回过头去，皮克西斯正坐在我旁边。我以为是肖邦，笑着拍拍他的肩膀说：“算了吧，别装模作样啦。”这位坐在我旁边的人因一个素昧平生的人做出这种亲密的样子而吓了一跳，肖邦就在这时回到包厢里来，我们都对这一喜剧性的误会捧腹大笑。然后，他用他特有的文雅的姿态向我和真正的皮克西斯道歉。

李斯特常常在交际场合遇见肖邦，经常有机会观察他的模仿才能。他冷静地注视着肖邦仿效他的姿态，毫不生气，只是笑着，似乎真正被逗乐了①。

这说明肖邦即使在远离祖国和华沙陷落以后，对祖国局势的悲

① 见莫里兹·卡拉索夫斯基：《夫列得里克·肖邦》第278—279页。

愤、忧虑和生活的孤独、痛苦使他日益转向悲剧性格的时期，还是没有失去少年和青年时期的幽默和风趣。肖邦这种矛盾、复杂的性格，鲜明地表现在他的成熟时期的作品中。我们在其中可以看到热情激动的肖邦、忧愁痛苦的肖邦，也可以看到温柔优雅的肖邦、幽默俏皮的肖邦。

肖邦的爱国主义思想的形成和成为民族音乐家的志向的确立，也开始于少年和青年时代。当时的波兰经过了1772年帝俄、普鲁士和奥地利的第一次瓜分，1793年帝俄和普鲁士的第二次瓜分，1794年柯斯秋什科将军所领导的反抗沙皇统治的武装起义的失败（在柯斯秋什科军队中担任大尉的肖邦的父亲尼古拉斯参加了这次起义），以及1795年帝俄、普鲁士和奥地利的第三次瓜分以后，民族解放斗争进入了最尖锐的阶段。这个与资产阶级民主革命和土地革命相联系的斗争把波兰的农民、市民和贵族团结在一起，他们同时进行着反抗异族的奴役和反对本国大贵族的革命运动。这个除了大贵族以外各个阶级一致支持的民族解放斗争导致了波兰人民爱国主义热情的高涨和对民族文化艺术的重视，促成了波兰民族音乐（包括歌剧和交响音乐）运动的蓬勃发展。少年和青年时代的肖邦就在这样的环境中成长，他在父亲尼古拉斯·肖邦和老师约瑟·爱尔斯涅尔的培养下，以及周围文化界进步人士的影响下，知识的视野一天天扩大起来，文化修养一天天充实起来，民族意识和爱国思想也日益滋长和成熟。

他从小就热爱民间音乐。波兰的马佐维亚省是著名的马祖尔舞曲[1]和其他舞曲的发源地，中学时代的肖邦常在这个地区的沙

[1] 或称“马祖列克”，即马祖卡。

法尔尼亚和奥别罗夫作客度假。现存的四份《沙法尔尼亚邮报》中就有一篇"地方新闻"报导肖邦有一次听一个"乡下卡塔拉尼①"在篱边唱歌听得出了神。后来他给那农村姑娘三文钱。一定要她再唱一次《小马祖卡》，好让他把歌词记住。有一天晚上，肖邦和他的父亲从近郊回来，路过一家酒店，被农村提琴师所奏的马祖尔和奥别列克舞曲迷住了，他一定要听完了才肯走，几乎和父亲吵起来。波兰民间音乐的音调、调式、节奏、和声上的特色，从肖邦开始从事创作时起，就反映在他的作品中；在成熟时期的作品中，这些因素更深入到他的创作思维的深处。华沙的活跃的音乐生活也对肖邦有极大的影响。他的老师爱尔斯涅尔和作曲家卡尔·卡西米尔·库尔平斯基的歌剧、交响音乐和室内乐以其鲜明的民族色彩受到广大听众的欢迎。西欧的歌剧和交响音乐在当时也已经常演出，肖邦对这些作品发生了巨大的兴趣。尚在中学读书时期，肖邦就以其卓越的演奏和创作才能崭露头角。到1829年7月毕业于音乐学院的时候，已经是一位羽翼丰满的作曲家和演奏家了。这一年春天，他开始爱上在音乐学院学习声乐的女生康斯坦蒂亚·格拉德科夫斯卡，他在爱情的光辉的照耀下写出了一些富于诗意的作品。1829年10月3日他写信给他的朋友蒂图斯·沃伊切霍夫斯基说："我已经——这也许是我的不幸——找到了我的理想②，我忠实而诚恳地崇拜着她。六个月过去了，我还没有和

① 卡塔拉尼是意大利著名的女高音歌唱家。

② 他的"理想"是华沙音乐学院的学生格拉多夫斯卡，后来是一位成功的音乐会歌唱家。但这协奏曲不是献给她，而是献给波托茨卡女伯爵。1830年10月11日，格拉多夫斯卡同肖邦同台演出，这是肖邦在华沙参加的最后一次音乐会。她"穿白衣，头上戴着玫瑰花，非常美丽可爱。"她唱罗西尼的咏叹调，"她的低B唱得那么漂亮，捷林斯基说单单这个低B就值一千金币。"肖邦在1830年11月1日离开华沙后再也没有见到她。1832年她同华沙商人格拉博夫斯基结了婚。

我每夜梦见的人交换过一个字。当我想到她时，就创作了我的协奏曲①的慢板，而今天一早她又使我获得灵感写出一首圆舞曲②，现在随函寄给你。”从肖邦的早期作品中，爱尔斯涅尔已经清楚地看到他的独特的创造性、进步的创作思想和鲜明的民族风格，因此他对他怀着深切的关怀与莫大的希望，他相信他会成为一个伟大的民族音乐家。爱尔斯涅尔写道：“肖邦的特点是他的民族性和崇高的思想。”有人责备肖邦的作品胆大妄为，不守常规，他回答道：“随他去吧，他走的是一条不平常的道路，因为他的天才是不平常的。他并不墨守成规，他有他自已的法则，他将在他的作品中显示出一种至今还没有人能够企及的独创性。”

肖邦用波罗涅兹、马祖卡、克拉科维亚克、埃科塞斯、对舞曲、圆舞曲、进行曲、回旋曲、变奏曲、夜曲、练习曲、奏鸣曲、协奏曲和歌曲等体裁从事创作，反映着这一时期的生活感受和艺术感受。这些早期作品主要可以分为三类，第一类是各种富于浓郁的民间风格和生活气息的舞曲；第二类是包含华丽的演奏技术的变奏曲、回旋曲和协奏形式的乐曲（如作品2莫扎特的歌剧《唐·璜》主题变奏曲、作品13《波兰主题幻想曲》、作品14《克拉科维亚克》）；第三类是奏鸣曲、三重奏、协奏曲等套曲。从这些作品可以看出，这一时期的肖邦对于波兰人民的风俗生活、对于音乐会上华丽的演奏技术、对于欧洲的古典创作和民间创作③，是怀着多么大的兴趣。

---

① 指《f小调协奏曲》。

② 指《降D大调圆舞曲》（作品70之3）。

③ 肖邦曾根据罗西尼的歌剧《塞维尔理发师》中的主题写过波罗涅兹，根据德国民歌《看门人的徒弟》、埃罗尔德的歌剧《鲁多维茨》、贝里尼的歌剧《清教徒》、罗西尼的歌剧《灰姑娘》和莫扎特的歌剧《唐·璜》中的主题写过一系列变奏曲，还写过一首《帕加尼尼回忆》变奏曲。

这些作品都具有鲜明的民族风格，但比起成熟时期的作品来，民族风格的表现还是比较表面的，民族的音调、调式、节奏、和声还没有成为作曲家创作思维中内在的因素。这些作品表现出肖邦的青春的欢乐和热情，偶然也可以听到伤感的声音，但这只是反映了生活中某些不可避免的暗淡的影子，基本的感情色彩是明朗的。伤感的作品（如作品17之4 «a小调马祖卡»、作品72之1 «e小调夜曲»）在肖邦的早期作品中不是典型的，也不是悲剧性的；好象在乌云的背后，太阳的万道金光不久就要透露出来。在开始于1829年春天的恋爱生活中，柏拉图式的隐秘的爱情有时也使肖邦感到苦闷；他在给他的朋友蒂图斯·沃伊切霍夫斯基的一封信中写道："你不能想象在我看来华沙是多么暗淡；要不是在家庭环境中还能感到快乐，我真不愿意在这里生活下去。没有一个人能够分担我的欢乐和忧愁，这是多么痛苦的事；当一个人的内心感到沉重，不能向任何人表白自己的积愫时是多么可怕！我指的是什么你是知道得十分清楚的。我总是把我所要向你说的话告诉了我的钢琴！"肖邦在1830年5月15日的一封信中说他的«第二钢琴协奏曲»的慢乐章"表现出一种浪漫的、安静的、半忧郁的气质。它给人的印象是：人们的目光正静静地注视着赏心悦目的风景，这种风景唤起了种种愉快的回忆，如美丽的春天的月明之夜之类。"——这种"半忧郁的气质"可以说明肖邦早期作品中某些伤感的因素，它同成熟时期作品中的悲剧因素有本质上的不同。

1830年11月2日，肖邦以艺术家的身份，带着朋友们送给他的装满祖国泥土的银杯，离开了苦难的波兰，前往国外旅行，这在他的一生中是一个转捩点；特别是这一年11月29日华沙的起义

和第二年9月7日华沙的陷落，使身在国外的肖邦受到极大的震动。当他在斯图加特听到起义失败和华沙陷落的消息时，忧心忡忡地注视着祖国事变发展的肖邦感到无比的悲痛。他的作品中立即出现了新的形象，华沙时期的抒情性、幻想性和以华丽的演奏技术为特征的沙龙气息一变而为充满悲愤和热情的英雄气概。在过去的作品中，戏剧性只是一种潜在的因素，现在它在肖邦的创作中开始起着主导作用。沉痛的《a小调前奏曲》(作品28之2)、热情的《d小调前奏曲》(作品28之24)和悲壮的《c小调练习曲》(作品10之12)，就是肖邦在华沙起义的直接影响下所写的第一批作品(作于1831年9月)。《c小调练习曲》用肖邦早期波罗涅兹和马祖卡中常用的简单的三部曲式写成，但左手奔腾的十六分音符音型和右手号召式的朗诵性音调贯穿全曲，表现出不可遏制的热情的爆发，前后一气呵成，使人丝毫不觉得是按照三部曲式的图式写作的。波澜壮阔的《d小调前奏曲》在音调上接近于贝多芬的《热情奏鸣曲》第一乐章，这一作品也用一个主题贯穿到底(左手并始终保持着一个音型)，但已根本抛弃了三部曲式的图式，虽然可以分为三个段落，而调性连续三度向上，又半音向上，动荡不定，直到最后进入悲剧性热潮的高峰时才有调性的再现①。这两首乐曲是肖邦戏剧性作品的试笔，在到当时为止的小型作品中，它们标志着肖邦创作上的最高成就，并为以后的大型戏剧性作品打下了基础。

从肖邦带着波兰的泥土出国开始，直到死前告知他的大姊路易萨，表示希望死后把他的心脏运回华沙为止，在他侨居国外的

① 第一段：d—F—a；第二段(第一段的移调)：a—C—e；第三段：c—♭D—d。

十九年中，祖国和祖国人民一直是他梦寐以求地想望和怀念的对象。正如他在1831年1月26日从维也纳给他的老师爱尔斯涅尔的信中所说："自从听到祖国可怕的事件[①]那一天起，我心中只有一个念头——忧虑和怀念我的祖国和我亲爱的人。马尔法蒂先生枉费心机地企图说服我：一个艺术家是(或者应该是)一个世界主义者。就算是这样吧，就算我是一个在摇篮中的艺术家吧，但我还是一个人，而作为一个波兰人就有成为一个士兵的义务，因此我希望你不要责备我至今还没有认真地考虑过安排一个音乐会的事。"

一个热爱祖国而又回不到祖国怀抱的人，在精神上是孤独和痛苦的。肖邦在巴黎贵族沙龙中的演奏得不到真正的知音者，巴黎的交际生活只能使他强颜为欢，对巴黎音乐生活的兴趣，以及和巴黎音乐界的交往并不能解除他的精神上的痛苦，只有和本国人在一起的时候才比较能够使他得到安慰。他在1831年12月25日给蒂图斯·沃伊切霍夫斯基的信中说："啊，我多么希望你在我的身旁！……你不能想象，当没有一个人可以向他解开我烦恼的心时，我是多么痛苦。你知道我多么容易结识朋友，多么爱人类社会——我结识了很多人——但没有一个人我可以向他叹一口气。我的心可以说常常'切分'地跳。我因而自寻烦恼，但求得到'休息'——但求能够孤独一人，整天没有人来看我，来和我谈话。当我正在写信给你时，听到铃在响，知道又有人来作讨厌的访问，这也会使我烦恼。当我正要向你叙述在跳舞会上有一个乌黑的头发上戴着玫瑰花的神圣的人诱惑着我时，我收到了你的信。我头脑中的罗曼司归于消失——我的思想把我带到你的面前，我握住你的手哭泣起来。……什么时候我们才能重新见面？……也许永

① 指1830年11月29日华沙起义。

不可能，因为我的健康状况坏得利害，我表面的确很愉快，特别当我和本国人在一起的时候；但某些事情在我的内心烦恼着我——暗淡的预感、不安、恶梦、失眠、怀念，对任何事情的漠不关心、对生的欲望和死的欲望的漠不关心。我常常觉得我的心是麻痹的，在我的心中我感到一种神圣的安息，在我的思想中我看到逃避不开的幻影，这使我感到无限的痛苦。总之，这是一种难于形容的混合的感情。……”现在，祖国的灾难和个人的孤独、痛苦（精神上的痛苦和身体上的痛苦）都集中在肖邦一身，他开始从少年时代开朗活泼、富于风趣、富于幻想的性格，转变为一种悲剧性的性格；但他没有悲观绝望，他有坚强的生活意志，他把个人的命运和祖国的命运结合在一起，他要用自己的作品来反映波兰人民过去和现在的生活、斗争和美好的愿望，并把它们献给祖国和人民。

华沙起义的影响和远离祖国的孤独生活使肖邦在性格上和创作思想上起着巨大的变化。他的创作思想开始成熟了，祖国和祖国人民成为他的创作中的重要主题，而个人的苦痛则和祖国的灾难具有千丝万缕的联系。新的思想内容、感情内容和新的形象的出现，提出了对作品的体裁和形式加以革新的要求。肖邦成熟时期的作品不仅发展了前奏曲、练习曲、波罗涅兹、马祖卡、圆舞曲、夜曲、谐谑曲、即兴曲、幻想曲、船歌、摇篮曲、回旋曲等体裁，赋予它们以新的生命，使它们从风俗性和沙龙性的体裁，提高为富于诗意的、富于戏剧性的作品，而且第一次把叙事曲用于器乐曲，使它成为一种表现史诗性、叙事性和戏剧性内容的体裁；不但在小型曲式（乐段、二部曲式、三部曲式、复三部曲式）中加进各种推动曲式发展的动力（如展开的因素、贯穿发展的

因素、再现部中的动力性变化等），使这些曲式适合于表现戏剧性的内容，而且创造了非常独特的单乐章的大型曲式，把奏鸣曲式的原则和变奏的原则、回旋曲的原则结合在一起，成为一种自由灵活的戏剧性结构。但肖邦从来就不是为革新而革新，他对体裁和形式的革新总是为了表现新的内容，总是从形式服从于内容的现实主义原则出发的。

让我们来看看1830年肖邦出国以后、1836年第一首叙事曲出版以前这一阶段中，他的创作面貌的变化和新的因素的出现。

肖邦的练习曲开始写作于华沙时期，但早期的几首象这一体裁的传统作品一样，主要是为技术训练而写的练习曲（如作品10的开头两首）。从《c小调练习曲》开始，肖邦赋予这一体裁以新的意义，使它成为一种独立的艺术作品。《c小调练习曲》是肖邦的第一首戏剧性练习曲，其中充满了由祖国的深重的灾难所引起的不可遏制的激愤情绪和悲剧性热潮。类似的表现爱国主义激情的主题，也出现在其后的《a小调练习曲》（作品25之11）中。在事变的直接影响下，写出这些表现悲愤激昂的情绪、抗议的呼声和斗争的意志的单一形象的作品是很自然的。随着爱国主义思想的深刻化，肖邦的这一类作品中开始出现了戏剧性对比的因素：一方面是痛苦失望的现实生活和奔腾澎湃的革命热潮，另一方面是失去的幸福的回忆和对美好生活的期望。《E大调练习曲》（作品10之3）和《b小调练习曲》（作品25之10）就是这样的作品。它们标志着肖邦戏剧性创作的进一步发展，为跟踪而来的大型戏剧性作品打下了基础。肖邦对他的学生古特曼说：他从没有写出过另一首象《E大调练习曲》那样美的曲调。有一次当古特曼练习这个曲子时，肖邦抬起手臂、握住双手叫道：“啊，我的祖

国！”（里姆斯基-科萨科夫也认为这是所有音乐中最美的旋律，说它是“真正天国的音乐”）。肖邦在这段音乐中表现他对于亲爱的、美丽的祖国的怀念。

肖邦在这一时期所写的夜曲也有相应的变化。肖邦开始创作夜曲也是在华沙时期。他的最早的几首夜曲（作品72之1的《e小调夜曲》和作品9的三首夜曲）在一定程度上还带有这一体裁的创始者约翰·费尔德的作品中的沙龙气息。德国小说家和文艺批评家海恩利赤·腓特烈·路易·列尔斯塔勃在1833年论及肖邦的作品第9号夜曲时写道：“当费尔德微笑时，肖邦在做鬼脸；当费尔德叹息时，肖邦在呻吟；当费尔德耸耸肩，肖邦扭转他的全身；当费尔德在食物中放一些酱醋，肖邦放了一大把辣椒；……总之，如果你把费尔德的动人的浪漫曲放在一面哈哈镜的前面，每一种优美的表情变成了粗糙的表情，这样你就得出了肖邦的作品。……我们恳求肖邦回到自然。”当时肖邦作品9的三首夜曲刚出版，列尔斯塔勃还没有能够看到他的真正戏剧性的夜曲就有了这样的偏见，可见这位作家的目光的短小和胸襟的狭隘。但从另一方面也说明肖邦早期的夜曲已经在费尔德的抒情浪漫气质的、略带伤感情调的体裁中注入了热情和幻想的成分。在比作品9迟一年写作的作品15的前两首夜曲F大调和#F大调中，戏剧性的对比也象E大调和b小调练习曲一样鲜明：两端是安静的、象梦一般的抒情歌唱性主题，中间是热情的、激动的、惊风骇浪般的戏剧性主题。写于1833年的《g小调夜曲》是有明显的标题性的作品，其中表现苦闷彷徨、忧思重重的心情的悲剧性主题和表现怀着沉重的心情默默祈祷的形象的众赞歌主题形成对比，都真实地反映了肖邦当时的心理感情状态。肖邦原来给这首夜曲注上了

“悲剧«哈姆雷特»观后感”的字句，后来又取消了这个注，说：“让人们去猜吧。”肖邦不是一个标题音乐作曲家，他不象李斯特和柏辽兹那样在作品中直接反映文学作品的内容，而仅仅偶尔把文学作品作为他的创作灵感的来源之一，而且他不喜欢把他所受的影响告诉别人，后来写作叙事曲的情况也是这样。在这首夜曲中，我们可以感到其中悲剧性形象和费尔德式的淡淡的忧郁有本质上的不同。通过肖邦夜曲中所表现的压抑的情绪，可以感受到一个遭受异族压迫、失去独立和自由的民族的窒息气氛。肖邦的个人的痛苦是和祖国的悲惨的命运结合在一起的。有一天，肖邦、李斯特和达谷伯爵夫人在饭后闲谈，伯爵夫人听了肖邦的演奏深为感动，就问他：倾注在他作品中的象精心琢磨的大理石骨灰匣中的无名骨灰那样的非凡的感情，他称它为什么？肖邦回答她说：她内心所感到的忧伤是不错的，因为他在无论什么欢乐的时刻，总是不能摆脱一种实际上成为他的心灵的土壤的感情，对于这种感情，他只可能从祖国的语言中找到一个名词来称呼它，其他任何民族的语言中都不存在波兰语 żal（悲伤、痛苦、抑郁、忧愁、烦恼、苦闷、悔恨等等）的同义词。真的，他反复地念着这个字，好象他的耳朵渴望着这个字的声音。对于他，这个字包含着各种感情的整个音阶，这些感情是从一种深深的悲叹产生的，而这种悲叹又渊源于对于从辛酸的根苗生长出来的遭受憎恨、诅咒和毒害的果实的怨恨。

肖邦早在1825年就已开始写作马祖卡。他在华沙时期所作的马祖卡中就以卓越的艺术概括力融合了民间舞曲中各种具有典型性的风格和体裁——有农村的马祖列克，也有城市的马祖列克；有伴奏舞蹈的马祖列克，也有歌唱性的、波兰人称之为“听的”

(do stuchania)马祖列克；此外，还有马祖列克的姊妹舞曲库亚维亚克和奥别列克。但在肖邦远离祖国以后写的作品中，马祖卡不仅是一种风俗性的体裁，而且成为祖国和祖国人民的象征，其中时而激昂、时而哀愁的音调和舞曲的节奏结合在一起。以1832至1833年间创作的作品17的前三首马祖卡为例：第一首（«降B大调马祖卡»）第一部分（降B大调部分）的豪迈气概几乎有些象威武的波罗涅兹，和体现舞蹈运动的第二部分（降E大调部分）形成鲜明的对比。在第二首（«e小调马祖卡»）中，充满怀念和哀愁情绪的两端部分和不断反复着一个音调的、民间气息非常浓厚的中间部分相交替。第三首（«降A大调马祖卡»）的两端部分又是另一种形象：在表现苦闷彷徨的心情的主题以后突然出现了激愤的音调（第17——22小节），但立即又回复到苦闷彷徨的情绪。

1833或1834年的一个晚上，肖邦、李斯特和希勒在普拉忒伯爵家里聚会，热烈地争论着民族音乐问题。匈牙利人李斯特和德国人希勒都不同意肖邦的见解，即认为只有生长在波兰，呼吸过波兰田野和森林中花草的芳香的他，才能心领神会地了解波兰的民族音乐。三人都同意轮流演奏被称为«东布洛夫斯基的马祖列克»① 的十八世纪末叶波兰爱国歌曲«波兰决不灭亡»（现成为波兰人民共和国国歌）：

① 波兰民族英雄扬·亨利克·东布洛夫斯基将军(1755—1818)部下的志愿兵所唱的爱国歌曲。

例1

波兰人民共和国国歌

——波兰决不灭亡

约瑟夫·维比茨基词

佚名曲

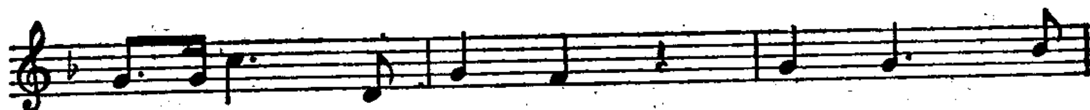
每分钟116拍
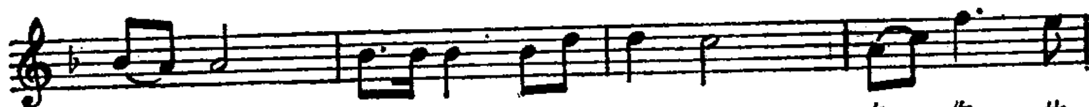


只要我们一息尚存，波兰决不
越过维斯杜拉和瓦尔塔，投入祖国
正象查尔尼茨基奔赴瑞典侵占的
父亲掉下眼泪告诉他的巴霞
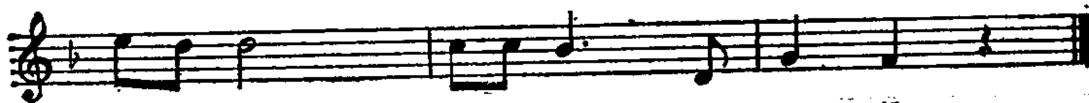


灭亡。举起马刀杀退敌人，
怀抱。拿破仑使我们知道
波兹南，为了拯救祖国，我们
说道：听啊，战鼓响了，自己



使我国土重光。
胜利怎样得到。
渡海回来作战。
人的战鼓响了。
前进，东布



洛夫斯基！从意大利到波兰，在你的



领导下，军民团结无间。

波兰诗人密茨凯维支在他的散文史诗《塔杜施先生》最后一章中所描绘的旅店主人杨介尔在犹太琴上的激动人心的演奏，指的就是这首歌曲：

> 他们又站直了，因为这一位乐师又奏着更强、更高的调子；他变换了拍子，奏出了颇与以前不同的声音。他又向下望着，眼睛测量了一下弦线；他就联合了两只手，两把锤子一下子击去；这一击是如此美妙，如此有力，弦线居然发出了军号声。从这军号，一曲名歌飘到了高空，一支凯旋的行军曲——"波兰不会灭亡；前进，东布洛夫斯基，到波兰去！"——大家一齐拍手，大家同声喊着："前进，东布洛夫斯基！[①]"

三人中，李斯特先演奏，接着是希勒，两人对这首马祖列克的解释各有千秋；最后肖邦演奏，李斯特和希勒都承认他们没有能够象他那样掌握马祖列克的真正的精神。这一事实不仅说明了肖邦对波兰民族音乐有深刻的体会，而且说明了在他心目中，有些马祖卡舞曲不仅和祖国人民的风俗生活相联系，也和祖国人民的解放斗争相联系。舒曼在以"欧塞比乌斯"的笔名发表于《音乐新报》的一篇文章中说："如果北方的专制君王知道在肖邦的作品中，在他的马祖卡的朴素的旋律中有一个多么危险的敌人在威胁着他，他会禁止他的音乐的。肖邦的作品是埋藏在花丛中的大炮。"这当然并不是说肖邦所有的马祖卡都象《东布洛夫斯基的马祖列克》一样具有战斗性，而是说这些有强烈的民族性和民主性的作品足以唤起波兰人民的爱国情绪；但有些气概豪迈的马祖卡，其意义就更不止此了。

肖邦在远离祖国的后半生中所写的马祖卡好象是一种回忆，

---

① 根据采用的译文，人名照本书译法。

一种怀念，这种情况在他的晚年作品中尤其明显。他在1844年的一封信中说他"好比是瞎了眼睛的马祖尔人"，意思是说只能在回忆中、在梦寐中回到他的故乡，看到马祖尔人的舞蹈，听到马祖尔人的音乐。马祖卡的体裁在他后来的作品中常常作为一种手法来运用，他在任何体裁的作品中都可以用马祖卡的节奏来表现对于祖国的怀念。因此，前奏曲(作品28之7)中可以出现马祖卡的节奏，波罗涅兹(作品44)中也可以出现马祖卡的节奏。我们不止一次地在他的叙事曲中听到马祖卡的音调，也决不是偶然的。马祖卡的节奏对于肖邦作品中综合性主题的形成，起着很大的作用。

波罗涅兹是肖邦作品中最早出现的体裁，当他只有七岁的时候就已写过三首波罗涅兹。但在华沙起义以后的四、五年中，他一直没有采用这一以表现波兰古代武士的英雄气概为特征的体裁写过作品，似乎在苦难的岁月中，过去的光辉事迹已经不堪回首。当他在1834年以后重新写作波罗涅兹（作品26、40、44、53的六首波罗涅兹和作品61《波罗涅兹幻想曲》）时，他对这一体裁已有了新的理解。腓特烈·尼克斯在他的《夫列得里克·肖邦作为人和音乐家》一书中说："肖邦的波罗涅兹作品26、40、53和61是显著的政治性作品，它们是作曲家爱国情绪的表现。从其中不难看出对过去的光荣的骄傲的回忆；对现在的耻辱的悲伤的沉思；对未来的复兴的光辉的幻想。它们充满尚武的骑士精神、哀痛的抑郁情绪，充满反叛和暴动，充满光荣的胜利。"[①]特别值得注意的是《降e小调波罗涅兹》（作品26之2）的标题性和描绘性，这在后来的叙事曲中成为重要的因素。这首波罗涅兹表现出悲壮激昂、动荡不安的情绪和象火山爆发一般的热情（第1—

① 《夫列得里克·肖邦作为人和音乐家》第二卷第244页。

20)小节)。战斗的号角之音越吹越响，在毁灭性的打击下，出现一片慌乱景象(第21—48小节)。中间部分(B大调部分)好象是远处传来的胜利的消息，但这不过是一场好梦，最后还是艰苦的斗争。

肖邦最早的具有鲜明标题性的作品，还要数到《b小调诙谐曲》(作品20，作于1831至1832年间)。在这一作品中，怒吼般的两个和弦之后，出现了如火如荼、动荡不安的主题，表现出热血沸腾的悲壮情绪，而中间部分(B大调部分)取材于波兰圣诞歌曲《安睡吧，婴孩耶苏》(见例33)，的抒情主题，好象是在极度紧张的挣扎之后的一场好梦，梦见了故乡亲人和童年时候的景象。在中间部分的末了，两个惊心动魄的和弦惊破了好梦，在睡眼惺忪中，梦中的景象还依稀可辨；接着在再现部中又回到了动荡不安的现实生活。这种充满阴霾气息的惊涛骇浪般的形象和色彩明朗的雨过天晴般的形象的对比，非常接近于后来的《第二叙事曲》；同样值得注意的是，这首诙谐曲在一定程度上已具有叙事曲的性格。

综上所述，我们可以看出，肖邦在出国以后开头几年所写的作品中已经有了焕然一新的创作面貌，由于创作思想和创作技巧的成熟，大部分作品不再是华沙时期以华丽的演奏技巧为特征的协奏性质的乐曲，或单纯反映人民风俗生活的舞曲，而有更深刻的思想内容，主要是爱国主义的内容；其中最重要的特征就是出现了戏剧性和标题性的因素。肖邦所用的体裁虽是传统的练习曲、夜曲、马祖卡、波罗涅兹和诙谐曲，但他大胆地、创造性地发展了这些体裁，丰富了这些体裁，赋予它们以新的意义，使练习曲不限于机械性技术练习的范围，使夜曲不限于表现梦一般的安静的形象，使马祖卡、波罗涅兹和诙谐曲不限于表现舞蹈的形象或

轻快活跃的运动，而表现比较深刻的创作思想，只是仍旧保持了各体裁的某些特征而已。

这些具有丰富的思想感情内容的小品和小型戏剧性作品的写作，为叙事曲、幻想曲等大型戏剧性作品的创作准备了条件。肖邦的四首叙事曲的出现，是爱国思想深刻化和戏剧性构思进一步发展的结果。在内容上，这些作品是激动人心的史诗、英雄性的悲剧和壮丽的生活图画；在形式上，作曲家把奏鸣曲式、回旋曲式、三部曲式和变奏的原则融合在一起，创造出各种独特的戏剧性结构。除了叙事曲以外，肖邦还把这种新型的单乐章结构用于第二、三、四各首《谐谑曲》、《f小调幻想曲》、《波罗涅兹幻想曲》等作品中。这些大型戏剧性作品不仅是肖邦创作事业中杰出的成就，而且对浪漫时期的交响音乐有着深远的影响；它们的影响绝不限于钢琴作品，而成为李斯特和李斯特以后的交响诗、交响画、音诗、音画、狂想曲、新事曲、新型的幻想曲、随想曲、单乐章的协奏曲、交响曲以及各种标题音乐的先行者。

二　肖邦叙事曲体裁的渊源和特征

肖邦的音乐……和民族诗歌同出一源。

——斯塔尼斯劳斯·塔尔诺夫斯基

许多肖邦研究者都注意到，四首叙事曲都以六拍子（$\frac{6}{4}$或$\frac{6}{8}$）为主要节拍。有人认为：除此以外，它们之间再也没有别的共同点可以说明它们是叙事曲，而不是别的体裁。

这种见解显然是不公允的。肖邦对于体裁的概念是毫不含糊

的，当他选定了一种体裁以后，总是力求使作品的性质符合于体裁的特点。有许多事实可以说明这一点，例如：1841年从诺安写给他的朋友丰塔那的一封信①中说："奉上塔兰泰拉一首，请你抄一下，但请先往什列辛革或特鲁培那②处看一看由特鲁培那出版的罗西尼歌集，其中有一首《F大调塔兰泰拉》，我不知道它记作$\frac{6}{8}$还是$\frac{12}{8}$拍子。至于我的作品，用任何一种记法都没有关系，但我宁愿和罗西尼的作品相一致。因此，如果后者是$\frac{12}{8}$拍子或$\frac{4}{4}$拍子三连音，就请你把两小节抄成一小节。"在这里，就连对于实际效果无甚区别的$\frac{12}{8}$和$\frac{6}{8}$两种拍子，他还是不厌其烦地力求做到采用对于塔兰泰拉体裁最标准的一种（塔兰泰拉是意大利舞曲，而罗西尼是意大利作曲家）。又如：肖邦在1841年8月的一封信中提到他在写"一份新的稿子（波罗涅兹一类的东西，但更接近于幻想曲)"，指的是《升f小调波罗涅兹》(作品44)；③可见他在写作《波罗涅兹幻想曲》以前四、五年，对于这一新的体裁已经胸有成竹，但他没有贸然把《升f小调波罗涅兹》称为"波罗涅兹幻想曲"，而当后来写成真正具有幻想曲体裁特点的波罗涅兹时，才用了这个新的名称。就以反映形形色色的生活感受和心理体验的前奏曲来说，体裁好象很芜杂，其中有"马祖卡"（作品28之7）、有"无词歌"（作品28之17）、有"丧葬进行曲"（作品28之20）、有"夜曲"（作品28之21），还有好几首可以称为"练习曲"。但在这些作品中，肖邦仅仅把其他体裁作

① 卡拉索夫斯基认为这封信写于1838年。

② 两者都是巴黎出版商。

③ 在这一作品中，中间部分出现了马祖卡的主题，马祖卡的末尾把两种舞曲的音调结合在一起，逐渐过渡到波罗涅兹的再现。

为一种手法，它们还是具有前奏曲所特有的即兴性，作曲家在其中用素描式的笔触，抓住了瞬息间的生活印象和体验。

肖邦的作品23、38、47、52四首钢琴曲，决不是因为无以名之而随便称为“叙事曲”的。

从体裁的来源来说，肖邦的钢琴叙事曲是浪漫派诗人的叙事诗、波兰民间的“杜马”①和欧洲专业创作中的声乐叙事曲的创造性发展。

肖邦和他的姊妹们在父亲尼古拉斯·肖邦的培育下，在家中常至的文化界人士(如华沙学园校长萨牟耶尔·鲍古米尔·林得、华沙大学教授瓦斯拉夫·亚历山大·马切尧夫斯基、诗人和批评家卡西米尔·勃罗津斯基、华沙大学的政治经济学教授夫列得里克·斯卡尔别克）的影响下，从小就都喜爱文学。当肖邦的心灵还是一张白纸，天真地向往着一切新生事物的时候，波兰文学界正掀起了新旧两派的斗争——一方面是奉古罗马诗人贺拉西与十七世纪法国诗人尼古拉斯·卜阿罗为典范的古典派，另一方面是拥护席勒、哥德、步尔革、拜伦、如科夫斯基等诗人的浪漫派。肖邦的老师卡西米尔·勃罗津斯基（肖邦曾听过他的民族文学和美学课）就是浪漫主义的捍卫者和密茨凯维支的先行者。密茨凯维支的诗集«叙事诗和浪漫诗»第一卷（1822年）和第二卷（1823年）的出版，标志着浪漫主义运动的胜利。第一卷中所收的都是取材于民间故事的、具有民歌风格的、口语化的诗，如«百合花»、«希维德什»、«希维德什扬卡»、«幻想»等。第二卷包含叙事诗«格拉席娜»和«先人祭»第二及第四部。肖邦可能很早就接触到这些作品，接触到文学中的叙事诗体裁。当

① 波兰文为“Duma”(单数)或“Dumy”(复数)。

时波兰诗人的作品内容常和波兰的历史相联系，表现出强烈的爱国主义思想，这在叙事诗中尤为突出。法国作家科尔那在他的《斯拉夫文学史》中写道："波兰诗人热切地搜求着他们祖国的过去，这在他们看来是极为光辉的，因为它在民族史上写下了无可比拟的一页。他们不是割断历史传统，而是尊重历史传统，并用一种更美丽、更生动、更引人注意的形式来反映这些传统，给予它们以新的光辉和新的生命。"青年时代的肖邦和远离祖国以后的肖邦对于和波兰、立陶宛的历史以及民间传说相联系的波兰诗人的诗歌发生了极大的兴趣，曾用斯台凡·维特维茨基、鲍丹·查列斯基和亚当·密茨凯维支的叙事诗和抒情诗写成十几首歌曲。在巴黎和密茨凯维支、海涅、巴尔扎克等的交往，使他对浪漫主义文学有了进一步的认识，他终于决定把和浪漫主义文学与音乐相联系的叙事曲，作为钢琴作品的新的体裁。

肖邦从文学上的叙事诗和声乐作品中的叙事曲得到启发，因而产生了他的四首钢琴叙事曲。在文学体裁的叙事诗中，毫无疑问，密茨凯维支对他的影响最大。但肖邦的叙事曲和密茨凯维支的叙事诗在具体内容上并没有直接的联系（详见《肖邦叙事曲与密茨凯维支叙事诗的关系》一节），后者给予肖邦的影响，主要是它们的爱国主义思想以及民间体裁和民间风格。密茨凯维支叙事诗的民间风格表现在民歌的格调和民间的语言，肖邦叙事曲的民间风格表现在民歌性质的主题、民间音乐的即兴性和变奏手法。在体裁上，两者都发展了波兰民间的"杜马"。

"杜马"是十六世纪末叶一位波兰民间的无名作曲家所作悼念爱国英雄的叙事诗。十六世纪波兰历史家斯坦尼斯拉夫·萨尔尼茨基在出版于1587年的《年鉴》中叙述1506年为国牺牲的两兄

弟时写道："直到今天，人们还在哀歌中歌唱着他们，俄罗斯人称这些哀歌为'杜马斯'。"当时有一首保存到现在的"杜马"生动地描绘了爱国英雄浴血战斗的图景，它的谱子（手抄谱）作于1589年，现存克拉星斯基图书馆，作者已经佚名，原歌词已散失，因此一向以器乐曲的形式流传于世；后来发现的歌词作于十六世纪后半叶，作者是亚当。歌词是这样的：

旌旗在飘，

鼓角在响，

一次次浴血前进，

青年们角斗在战场上；

他们把染红的宝剑插进鞘中，

袖子里血还在淌。

一枝亮铿铿的箭

已经射进别人流血的胸膛。

第三人又倒下了，没有受伤，

马蹄践踏在他的身上。

当一边被突破，他就逃走，

势不两立的胜利者

背上受了重伤。

某些密茨凯维支的叙事诗和肖邦的叙事曲的爱国主义内容和史诗气概，与这一时期的杜马是一脉相承的。有些"杜马"由忧郁的慢的部分和活泼的快的部分互相交替而成，在肖邦的《第二叙事曲》中就可以看到这种特点（虽然慢的部分是安静的，快的部分是狂暴的）。波兰的"杜马"是由乌克兰传入的。乌克兰的民间叙事诗"杜马"（Дума）或称"杜姆卡"（Думка）起源于十五

至十六世纪，歌唱时用班都拉琴（一种拨弦演奏的乌克兰民间多弦乐器）伴奏，由游唱歌手和班都拉琴演奏者传播各地。内容是抒情性或叙事性的，通常具有沉思和忧郁的性格，所讲述的多半是历史事件或当代人民生活中的重大事件，如乌克兰人民和外国敌人（土耳其、鞑靼和波兰侵略者）的斗争之类。后来这种叙事诗传入波兰，波兰的民间歌手就用这种体裁来叙述波兰爱国英雄的故事，由弦乐器伴奏。这种“杜马”的特点是把谨严而简洁的史诗叙事性和淳朴的抒情性结合在一起。这种特点在密茨凯维支的叙事诗和肖邦的叙事曲中也表现得很鲜明。肖邦对于波兰民族音乐怀着巨大的热忱，沃津斯基伯爵在《夫烈得里克·肖邦的三椿浪漫史》一书中提到肖邦在一封没有日期的书信中说：“你知道我是怎样想了解，而且已经部分成功地了解了我们的民族音乐。”有一次他还对德国钢琴家斐迪南·希勒表示，他志在有所贡献于波兰人民，正象约翰·路易·乌兰对德国人民所作的贡献一样。我们知道乌兰是以写叙事诗著名的德国诗人，他的许多民歌体裁的诗歌和史诗性的叙事诗由舒柏特、门德尔松、勃拉姆斯等奥国和德国作曲家谱成了歌曲。在这里肖邦吐露出了成为一个民族歌手的愿望。从1829年起，肖邦用波兰诗人的诗写了十七首歌曲（作品74，出版于1855年），其中不少是史诗性、叙事性的作品，查列斯基作诗的《两种结局》则是“杜马”的体裁①：

有一对情人，相爱不能相见，

从伤心变为绝望，他们离开人间。

她死在家里，躺在自己床上。

① 苏联音乐学家克列姆辽夫认为这首歌曲“和《第二叙事曲》有某些音调上的，并可能多少有标题上的血缘关系”（见《夫列得里克·肖邦》第299页）。

他死在野外，躺在森林里安眠。

姑娘的家里人人都在悲悼，
少年的周围只有老鹰在哀号。
啊，多么不幸！一对可怜的情侣！
炽烈的爱火依旧在心里燃烧。

送葬的钟声在她身旁鸣响，
为她而筑的坟墓把她的尸体埋藏。
少年的周围来了咆哮的饿狼，
苍白的尸骨到处抛掷在路旁。

肖邦的各种体裁的作品都足以说明他是一个真正的民族歌手，而在四首叙事曲中则更发展了波兰民间叙事诗“杜马”的体裁，“唱”出了波兰人民的生活、斗争和愿望。

肖邦用法文ballade来称呼他的叙事曲，因此有人认为这些作品和法国叙事曲的体裁有所联系。其实，与十二、三世纪时法国游唱歌手的创作一脉相承的、分节歌形式的法国叙事曲（通常包含三节歌，最后是歌颂性质或说教性质的“结句”〔envoi〕）和肖邦的戏剧性叙事曲并无共同之处。西欧各国的叙事曲（意大利称ballata，英国称ballad，法国称ballade，德国也称Ballade）源出于意大利叙事曲，最初是一种舞蹈歌曲（意大利文的ballata一字原作“舞曲”解，后来才转化为“叙事曲”的涵义）①，唱

① “Ballata”（舞曲）一字原来是“ballare”（跳舞）一字的过去分词，意即“跳着的”，正象“cantata”（大合唱）是“cantare”（唱）的过去分词（意即“唱着的”），“Sonata”（奏鸣曲）是“sonare”（响）的过去分词（意即“响着的”）一样。

时载歌载舞，或穿插着舞蹈。早期意大利叙事曲的形式以主歌（piedi 和 volta）和副歌（ripresa）的交替为特征。早期意大利叙事曲的舞蹈歌曲性质和回旋曲形式的分节歌性质，还多少保持在后世各民族的叙事曲中，甚至对肖邦的叙事曲似乎也有间接的影响，但肖邦叙事曲中舞曲节奏的因素主要植根于波兰民间音乐，并和肖邦特有的综合性主题的创造有关（详见下文）；肖邦叙事曲中的回旋曲因素则已和奏鸣曲式的原则与变奏的原则相结合，成为一种独特的戏剧性结构。从肖邦叙事曲的浪漫主义气质和戏剧性特征来看，它们比较接近于卡尔·列威和弗朗兹·舒柏特的声乐叙事曲。在西欧各国的民间叙事曲中，古老叙事曲的舞曲性质渐渐消失①，但古老叙事曲的分节歌形式却在长时期内一直保持着，直到十八世纪末叶德国作曲家约翰·鲁多尔夫·祖姆什泰格才开始写作通谱体（durch-komponirten）的叙事曲，成为列威的先行者。当时的浪漫主义诗人和作曲家在富于幻想性的叙事曲体裁中找到发挥创作想象力的广阔天地。德国诗人首先对史诗——抒情性的苏格兰叙事诗发生极大的兴趣②，并仿照这种体裁创作了许多富于浪漫主义色彩的诗歌。祖姆什泰格选取这些诗歌写成广阔发展的叙事曲。后来列威和舒柏特又在祖姆什泰格的基础上把叙事曲发展成一种戏剧性作品。肖邦的叙事曲不仅在富于

① 从英国古老的叙事曲《打猎已经完毕》到列威的《爱德华》等叙事曲，虽也包含类似肖邦叙事曲的六拍子节奏，但这只是偶然的现象。

② 德国批评家及诗人、狂飙运动的发起人之一赫德曾把许多苏格兰叙事诗译成德文，发表在《各族人民的声音》中。列威曾把其中的《爱德华》等诗写成叙事曲，后来勃拉姆斯也从这本诗集中读到《爱德华》和《安·鲍斯威尔夫人的哀歌》，在这两首诗的影响下，分别写成《第一叙事曲》（作品10之1）和《降E大调间奏曲》（作品117之1）并把《墨累之死》等叙事诗写成声乐叙事曲。

幻想的浪漫主义气质方面，在叙事性和戏剧性的结合方面，而且还在某些细节上接近于列威和舒柏特。以肖邦的四首叙事曲和列威或舒柏特的《魔王》相比，除了都贯穿着戏剧性的发展外，还因都有鲜明的标题描绘性、都有讲故事者的形象而接近——列威和舒柏特的《魔王》都根据歌德的诗作曲，叙事曲的两端部分是讲故事者的叙述，中间是父亲、孩子和魔王的对话。风声、马蹄声、恐怖紧张的气氛、魔王甜言蜜语的诱惑、孩子的惊慌、父亲故作镇静的安慰口吻在两首叙事曲中都作了描绘，舒柏特的作品描绘得尤其生动。肖邦的叙事曲除了有显而易见的标题描绘性以外，第一、三、四各叙事曲都有类似讲故事者的开场白的引子或引子性质的主题，《第四叙事曲》的引子（讲故事者的形象）出现于乐曲中间部分。《第二叙事曲》最后则有叙述性的结束语。这些都和列威或舒柏特的《魔王》相接近。据肖邦的学生古特曼说，肖邦非常喜欢舒柏特的作品，舒柏特的声乐叙事曲对于肖邦的影响是显而易见的。

从叙事曲的产生到肖邦写作叙事曲，已经经过了几百年的时间，但现在放在我们面前的却是一种完全新的体裁；这不仅因为肖邦的叙事曲是钢琴叙事曲，这是前所未有的，同时还因为肖邦的叙事曲是提高到具有戏剧性和交响性规模的体裁。肖邦创造性地发展了叙事曲这一体裁，提高了它的表现力并赋予它以新的意义。

首先让我们来看看肖邦是怎样解决用钢琴来叙事的课题的。

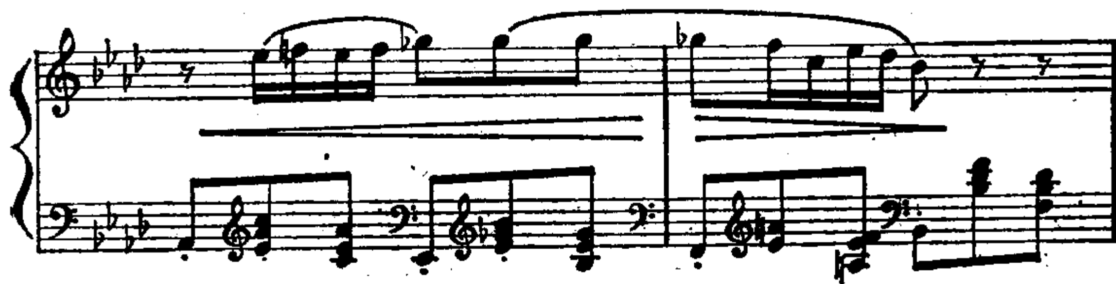
肖邦的传记作者莫里兹·卡拉索夫斯基在论及叙事曲时说："它们具有某种叙事的性质，这是由$\frac{6}{4}$和$\frac{6}{8}$拍子特别完善地奏出来的，这使它们和各种传统的形式有本质上的不同。"肖邦叙事曲的叙事性的确是非常鲜明的。《第一叙事曲》和《第四叙
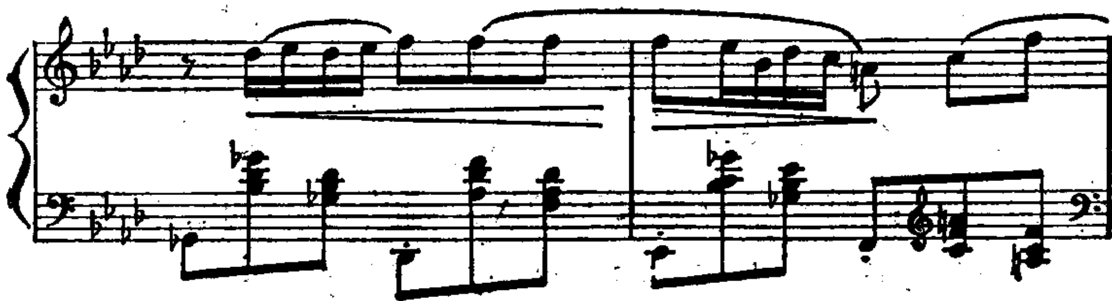
事曲》一开始就使人觉得是在听故事——从容不迫的引子，好象讲故事者侃侃而谈的开场白（在《船歌》〔作品60〕和《波罗涅兹幻想曲》〔作品61〕中，也有类似的引子）。《第二叙事曲》和《第三叙事曲》虽没有引子，也都是一开始就具有叙事的性质。肖邦利用音乐语言中的各种因素来加强叙事曲音乐的叙事性。例如《第三叙事曲》开头的主题把旋律分布在不同的音区，前后互相呼应，好象一问一答的对话（见第38页例5之1）。《第四叙事曲》的第一主题由长短不齐的四乐句组成，形成“起—承—转—合”的关系：第一乐句结束于降A大调的完全终止式，第二和第四乐句结束于降b小调的完全终止式，只有第三乐句结束在不稳定的半终止式，好象是一个问句：有人认为这首叙事曲的内容
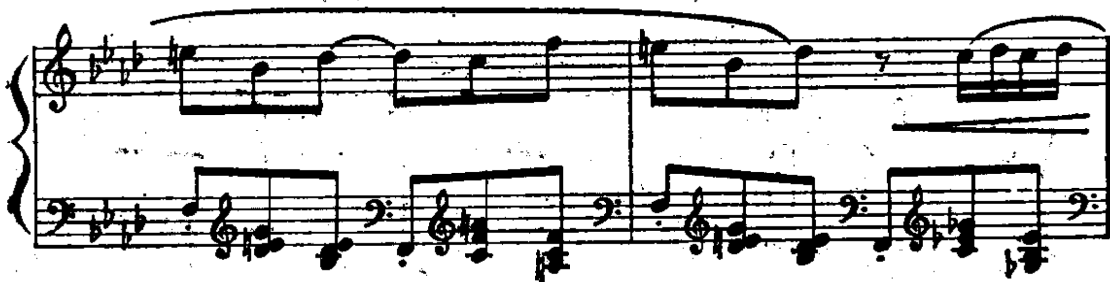
例2
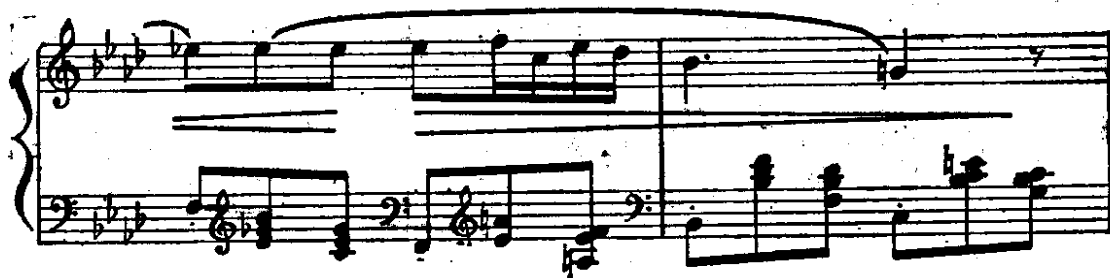
a tempo

mezza voce









和密茨凯维支的叙事诗«三个布德力斯»有关，看来没有什么根据，但这种“起—承—转—合”的句法却和«三个布德力斯»很相似：

下着雪的时候，一个战士骑着马来了，

很大的东西在外衣下面贮藏。
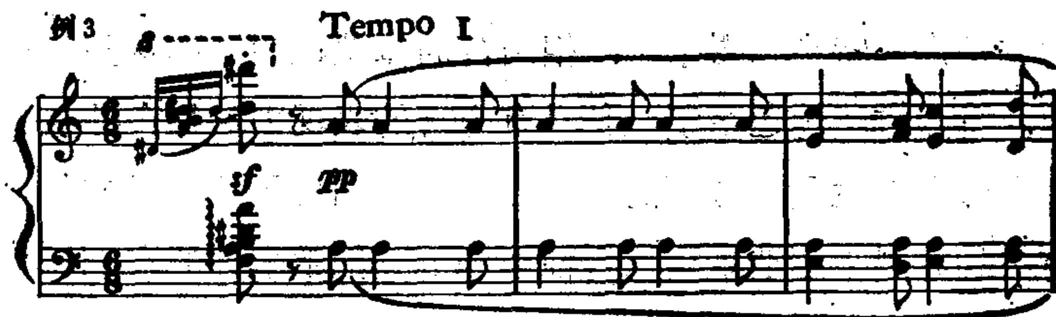
“孩子！你的外衣下面是一桶俄国钱吧？”
“不，爸爸！是一个波兰的姑娘！”

下着雪的时候，一个战士骑着马来了，
在外衣下面有很大的收获。
“从普鲁士回来了！是一大包琥珀吧？”
“不，爸爸！是你的波兰的儿媳妇！”
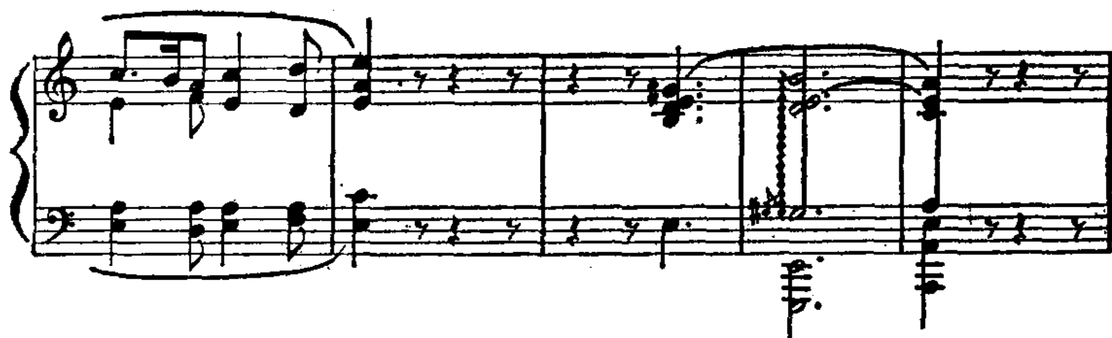
下着雪的时候，一个战士骑着马来了，
在外衣下面藏着很大的物件。
布德力斯不再期待什么，他只邀请着，
作第三次的结婚的欢宴①。

《第四叙事曲》的第一主题用分节歌性质的变奏手法来陈述，主题后面跟两个变奏，合起来是三段，也就是三个“起—承—转—合”结构的乐段，这就和《三个布德力斯》的陈述方法显得更为近似。《第二叙事曲》的结尾也很富于语言的表现力：惊风骇浪般的结束主题在高潮上突然被打断，接着是宁静朴素的第一主题的回忆，停顿在扬起的、疑问般的音调上，最后是三个音调拖长的收束和弦，好象是慢吞吞的、悲伤的回答：

例3



① 孙用、景行译《密茨凯维支诗选》第76页。



这个结尾使雅希美茨基想起密茨凯维支的叙事诗《希维德什扬卡》中的最后一行：①

A kto dziewczyna? ……Ja nie wien.

（而姑娘是谁呢？……我不知道。）

波兰的民间神仙故事常常有以讲故事者的身份所作的结束语，密茨凯维支在他的散文史诗《塔杜施先生》最后一章《让我们相亲相爱》的末尾，也仿照民间故事的格式，写上了同样性质的结束语：

我也在那些宾客之间，在那里喝酒，欢呼；

我写下我的所见所闻，这，你们可以诵读②。

单纯用《希维德什扬卡》来解释《第二叙事曲》固然未必恰当，但这里可以说明两点：第一，肖邦的这首叙事曲具有民间的特点，最后出现了讲故事者的形象；第二，肖邦的叙事曲具有鲜明的语言表现力，正象舒曼所说："一个诗人可以很容易为它们填上歌词。"

肖邦的叙事曲是一种叙事性、抒情性和戏剧性相结合的体裁，同时又是声乐特点和器乐特点相结合的体裁，为了和这些特点相适应，肖邦广泛地运用了一种具有丰富的表现力的综合性主题。

肖邦在波兰民族音乐的基础上，从欧洲各国的音乐文化中吸取有益的养料来创造新型综合性主题——把歌唱性的音调、舞曲

① 见《夫里得列克·肖邦》第133页。

② 根据孙用的译文。

的音调和富于语言表现力的宣叙性音调融合在一起，把声乐的特性和器乐的特性融合在一起；这样就能够在同一个主题内(不是在对比主题之间)表现出丰富的思想、感情、内容。这种综合性主题是和结合叙事性与抒情性、结合史诗性与戏剧性的叙事曲体裁的性质完全一致的，它对体现叙事曲的这些特点起着重大的作用。肖邦的传记作者莫里兹·卡拉索夫斯基、詹姆士·基本兹·休涅刻、兹第斯拉夫·雅希美茨基和«音乐与音乐家辞典»的编者格罗夫都注意到肖邦的每一首叙事曲都是六拍子，这一特点可能和西欧声乐叙事曲的体裁有关（西欧的声乐叙事曲最初是一种舞蹈歌曲），但使六拍子成为肖邦叙事曲节拍基础的主要原因，是由于作曲家把三拍子的舞曲节奏融化到叙事曲的综合性主题中去之故。波兰民间音乐的最大特色之一是歌唱性和舞蹈性的结合，而三拍子又是波兰许多舞曲（马祖列克、库亚维亚克、奥别列克、波罗涅兹）共有的节拍。肖邦的每一首叙事曲中都有这种歌唱—舞蹈性主题（如«第一叙事曲»的第一和第二主题，«第二叙事曲»的的第一主题，«第三叙事曲»的第二主题，«第四叙事曲»的第一主题)①；但除了抒情的歌唱性和轻快的舞蹈性外，肖邦还加进了富于语言表现力的音调要素，使综合性的主题具有鲜明的叙事性。此外，肖邦还把具有器乐特点的音调融化到综合性主题中来，例如：组成«第一叙事曲»的第一主题的，就有以下几种音调要素：

1.叹息般的悲伤的音调；

① 在这些主题中，各种音调成分经过概括和综合以后，舞曲的体裁特征已不是那么容易辨认，但通常“圆舞曲-马祖卡”型的节奏和音调还是占优势。除了叙事曲中的这些主题外，«第一谐谑曲»的三声中部(第305小节起)、«第二谐谑曲»的副部(第65小节起)、«第四谐谑曲»的三声中部(第393小节起)和«降b小调奏鸣曲»第二乐章的中间部分(第81小节起)也是同样性质的主题。

2. 圆舞曲的音调；

3. 好象拨弦乐器上余音袅袅的音响那样的音调：



这就使这个主题具有鲜明的叙事性和抒情性，听众好象是在听故事，讲故事者不时弹奏着伴奏的乐器，他的语言是悲伤而感慨的，所讲的似乎是遥远的过去的故事。

叙事曲或类似叙事曲的体裁是世界各民族音乐文化中所共有的；肖邦发展了波兰民间的抒情——叙事性的"杜马"和十九世纪初叶德国浪漫派作曲家的戏剧性叙事曲，创作了四首不朽的新型钢琴叙事曲，成为后来李斯特、勃拉姆斯和格里格等作曲家写作同一体裁的作品的范例。肖邦对这一体裁所作的创造性的发展是非常卓越的：首先，他是把叙事曲用于器乐的第一人，他出色地发挥了钢琴的叙事性能，成功地解决了器乐特点和声乐特点相结合的课题。其次，他把叙事性、抒情性和戏剧性结合在一起，不仅在这一体裁范围内使戏剧性发展达到了前所未有的深度，而且为浪漫派的各种交响性作品开辟了新的道路。

三　肖邦叙事曲的戏剧性结构

真正美丽的东西是不能模仿的，只能凭各自的才能去感觉它和融会贯通它。只有造物者是十全十美的，而在艺术上则不能以一个人或一个民族作为模型，因为他们只提供了多多少少有缺点的例子。简言之，一个引起他

的同时代人的惊奇的艺术家（他不断地向周围学习）的品质，只能通过他自身的努力臻于完善。他在今天或明天的声名，无非来自他的作品中所显示出来的天才的个性。

——约瑟·爱尔斯涅尔给肖邦的信（1831年11月27日）

肖邦在音乐形式上是一个革新者，他从不墨守成规。在他看来，形式是从属于内容的、不断发展的创作手段。但肖邦的创作态度是非常严肃的，乔治·桑在《我的生活史》中写道："他的创作是自然涌现而不可思议的。他的作品是不期而遇地产生的，不必寻求，也没有预见。它突然完整地、美妙地出现在他的钢琴上，或当他散步时在他的头脑中鸣响，他赶快把它弹奏出来，接着就开始了我从未见过的最伤脑筋的劳动。这是一系列的努力、犹豫和要想重新抓住已经听到过的主题的某些细节的焦急不安；当他要把胸有成竹的东西写下来时，他从事于过多的分析，因不能重新按照自己的意思找到已经明确了的东西而产生的懊恼，使他陷于绝望的境地。他把自己整天关在房里，哭泣，走来走去，弄破钢笔，把一小节重复又重复、修改又修改了无数次，一写再写，一涂再涂了许多次，第二天又小心翼翼、不折不挠地重新开始。他花了六个星期写一页谱子，最后的定稿和最初所写的一样。"这段话显然说得有些夸张，但还是说明了肖邦的苦心孤诣、毫不苟且的创作态度。肖邦从不轻易发表自己的作品，早期作品固不必说，在成熟时期创作的作品（包括作品66《幻想即兴曲》、许多圆舞曲、马祖卡、波罗涅兹和歌曲）也有不少在生前没有出版过，直到临死以前他还要求销毁自己没有写完和没有出版的作品。

肖邦的传记作者尼克斯说得对："非常清楚，他是不折不挠地企图从传统风格的清规戒律中解放自己，并抛弃换汤不换药的骗

人公式的一个人。另一方面，既不能说他毫无保留地和那样一些人联合在一起，他们看到天才的火焰已经无形中烧毁了古老的、腐朽的脚手架而附和着以柏辽兹为最有才能、最英俊、最勇敢的代表人物的一派，也不能说只要浪漫主义运动存在一天，他始终不变地保持着他的偏爱和厌恶。他的天赋使他懂得，任何一个或一派作家的实践无论怎样卓越，都不应该成为他们的后继者的金科玉律。”事实上，肖邦既不是拘泥小节、墨守成规的人，也和李斯特、柏辽兹的狂烈的浪漫主义气质格格不入，虽然他和他们之间还是有相互影响之处。肖邦有一次和古特曼谈及柏辽兹时，把一支钢笔的笔尖弯转，然后让它弹回来，说："这就是柏辽兹的作曲方法，他把墨水溅在线纸上，让它去碰机会。”1839年舒曼在《音乐新报》上评论李斯特的练习曲的一篇文章中谈到李斯特和肖邦的差别，说李斯特一面淡漠地，甚至委靡地沉湎于最忧郁的幻想，一面却大笑着，疯狂地冒进着，热中于过分的演奏大家的把戏，“我想，看一看肖邦，首先会使他恢复理智。”肖邦的比喻和舒曼的说法都是夸张了的，我们当然不能因此而贬低了李斯特和柏辽兹在创作上的成就；但这里可以说明一点：洒脱而不轻狂，谨严而不拘泥的创作态度是肖邦的长处。

*　　　*　　　*

肖邦的叙事曲有力地表明了他的大胆革新的精神。他并不拘泥于传统的形式，但总是苦心孤诣地从事于创作构思所要求的形式的创造。

奏鸣曲式产生于欧洲新兴的资产阶级在历史上起着进步作用的时期。当时新的社会生活以及资产阶级的民主思想和启蒙精神，需要通过新的形式来表现；一种适合于表现音乐形象的矛盾

冲突的戏剧性结构——奏鸣曲式就这样应运而生，它在长时期内成为奏鸣曲--交响曲套曲第一乐章和序曲等单乐章作品典型曲式。先进的浪漫派作曲家力求形式结构的自由、灵活和个性化；到了肖邦，突破传统奏鸣曲式的结构公式，创造新的独特的形式已成为一种迫切的要求。肖邦早期的套曲如《c小调钢琴奏鸣曲》（作品4）、《g小调钢琴、小提琴、大提琴三重奏》（作品8）和两部钢琴协奏曲（作品11、21），都用传统的奏鸣曲式写作第一乐章。但即使在习作性质的《c小调奏鸣曲》的第一乐章中，也已经有突破传统奏鸣曲式的结构公式的趋向，最明显的就是它的独特的调性布局：

	主部	副部
呈示部	c小调	c小调
再现部	降b小调	g小调—c小调

其中主部和副部的调性对比不在呈示部而在再现部，和传统的奏鸣曲式恰巧相反。由于副部是从主部派生的，在呈示部中的调性也是相同的，这就使副部成为主部的继续。其次，由于在再现部中大大地推迟了调性的再现，这就使再现部和前面的展开部打成一片——肖邦就这样在他的第一首奏鸣曲的第一乐章中，加强了音乐的贯穿发展。这种独特的调性关系，也出现在后来的《e小调钢琴协奏曲》中：

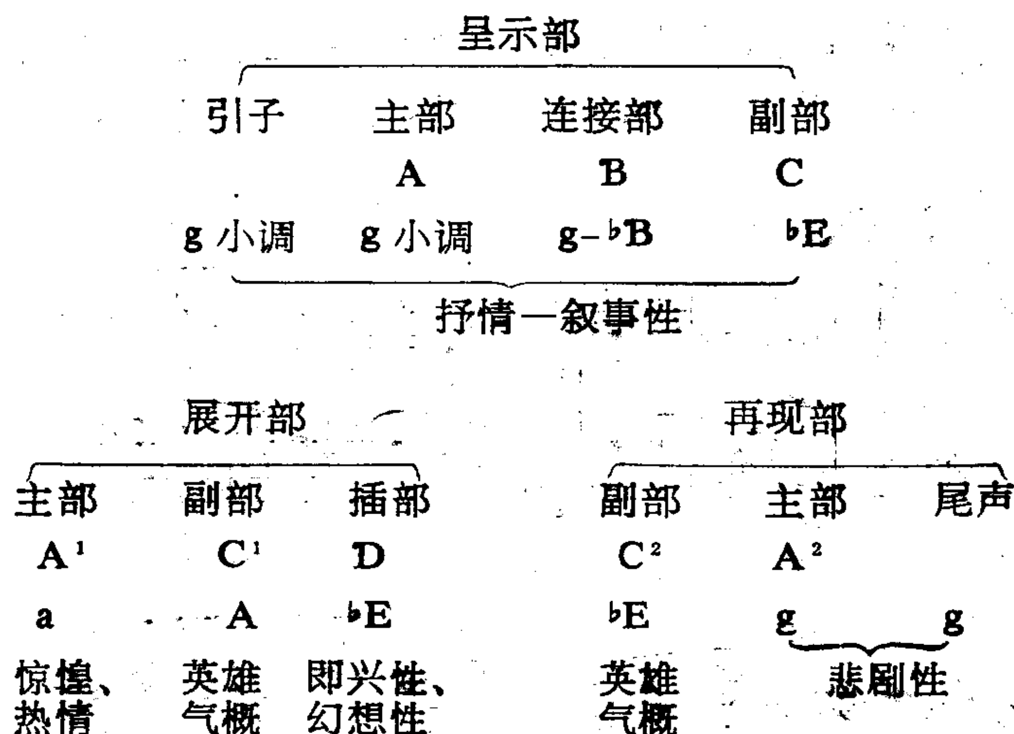
	主　部	副　部	
		第一主题	第二主题
第一呈示部	e小调	e小调	E大调
第二呈示部	e小调	e小调	E大调
再　现　部	e小调	e小调	G大调—e小调

在这里，主部和副部的调性对比不在呈示部而在再现部，这一点和《c小调奏鸣曲》如出一辙。但在奏鸣曲的第一乐章中，展开部用了传统的展开手法；而在协奏曲第一乐章的展开部中，变奏和即兴发展的因素比真正展开的因素起着更大的作用，这些因素后来在叙事曲、幻想曲等独特的戏剧性结构中得到了进一步的发展。变奏性和即兴性原是民间音乐中的重要因素，肖邦吸取了民间音乐中的这些表现手法，与自己的创作特征相结合，成为自由处理奏鸣曲式的强有力的手段。

肖邦的叙事曲虽然并没有标题，但按其个性化和戏剧化的程度来说，已经接近于标题音乐的范畴。当肖邦写作第一首叙事曲的时候，他面临着由新的体裁和新的内容所提出的新的创作任务——一方面作品的戏剧性内容需要通过奏鸣曲式那样的戏剧性结构来表现，另一方面传统奏鸣曲式的布局又不能完全符合创作构思和音乐形象发展的要求；而且，把主题分解为动机和乐节而模进转调的奏鸣曲式的展开手法，对于气息宽广的抒情—叙事性的体裁是不适合的。因此，他把传统的奏鸣曲式作了富于独创性的改造。

肖邦在华沙起义的影响下写作了《第一叙事曲》。其中音乐形象发展的线索是从对过去的回忆和对祖国的怀念开始，爱国热情逐渐增长，回忆和怀念的情绪变为豪迈的英雄气概，最后爆发为悲剧性的热潮。这是一个从抒情性逐渐转向戏剧性的发展过程，最紧张的戏剧性发展是在最后而不是在中间，音乐形象的性格面貌在发展过程中逐渐发生变化，而不是最后又回到开始。肖邦自由地运用奏鸣曲式的形式，用变奏、变形的手法和即兴演奏的因素来代替真正的展开，也可以说是赋予“展开”以新的意义。通

过变奏、变形的手法，抒情性的主部和副部在展开部中变为充满热情的、气概豪迈的主题；当副部在即兴性的段落（表现一种幻想）以后再现时，继续发展着英雄气概的性格面貌，作为再现部的第一个主题，而原来就色彩比较暗淡的主部则被放在最后，用以表现悲剧性热潮的增长，并贯穿到表现悲剧性冲突的尾声中去。以下就是《第一叙事曲》的结构轮廓：



从上面的图式可以看出这一作品的结构和传统奏鸣曲式的不同之点在于：

1.连接部具有主题的功能，表现独立的形象，不象在贝多芬的奏鸣曲式中那样和主部一气呵成，在结构功能上只起桥梁作用；

2.展开部中没有真正的展开因素，而由主题的变奏、变形和即兴性段落构成；

3.再现部中的主题是倒置的（副部在前，主部在后），副部的调性和在呈示部中一样，没有回到主调。

事实上，摆在我们面前的已经不是单纯的奏鸣曲式。
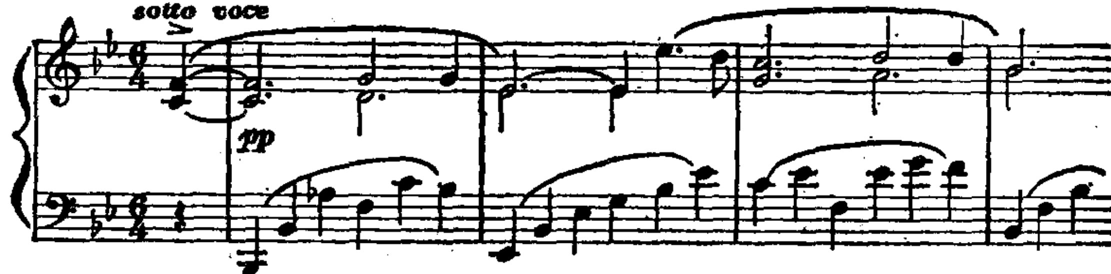
第一，变奏的原则在这里起着很大的作用。当主部和副部在展开部和再现部中出现的时候，都是用变奏的手法来处理的。由于主题的性格面貌起了变化，这样的变奏已经是一种“变形”。在《第一叙事曲》中，副部的“变形”是特别鲜明的例子，它从呈示部中明朗、柔和的抒情形象，变为展开部中豪迈、壮丽的英雄形象。在再现部中，副部的明朗的色彩虽接近于呈示部中的副部，但不再那么温和平静，而变得精力充沛。刚强有力：

例5
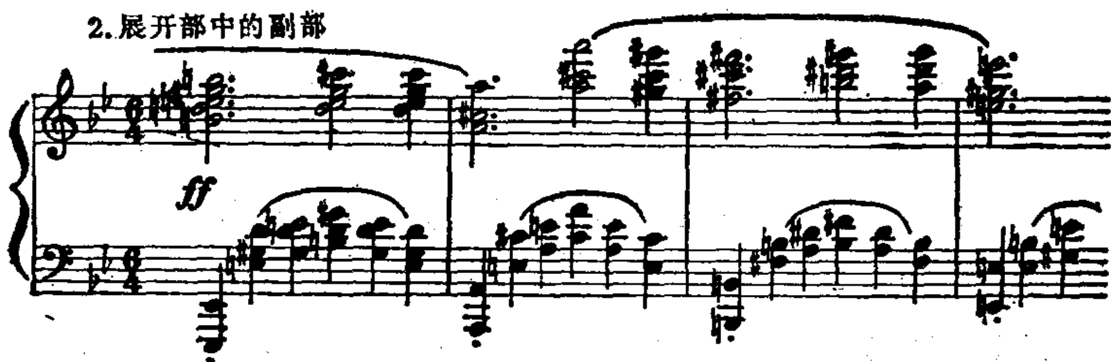
1.呈示部中的副部

meno mosso
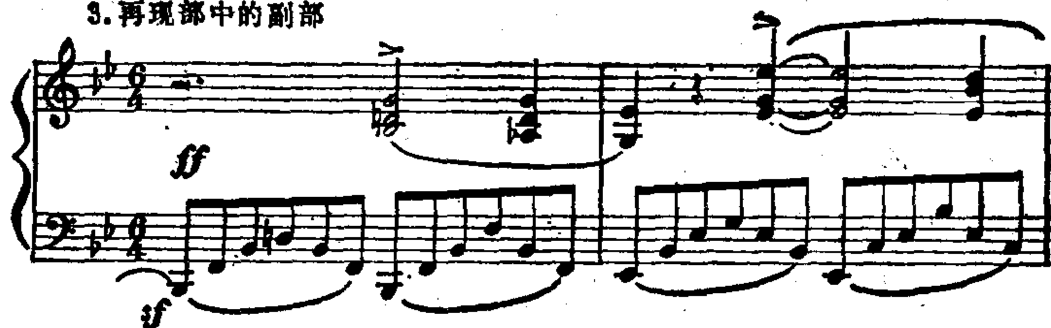
sotto voce



2.展开部中的副部



3.再现部中的副部

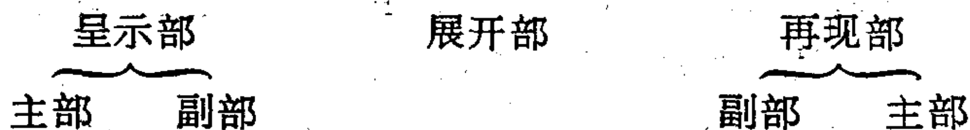




这种“变形”的手法，后来在李斯特的交响诗中得到了进一步的发展。

第二，由于在展开部中主要用变奏的手法来发展主题，并保持着完整的结构，这就使“展开”具有再现的性质，并使整个结构具有回旋曲式的因素——主部和副部分别都出现了三次。

第三，由于再现部中的主题是倒置的，整个结构就形成一种对称地集中的形式，即：



加以再现部中的副部和呈示部的副部出现在同一调性上，展开部中的主部和副部则在同主音调上，因而使调性布局也同样对称地集中，即： g—♭E—a—A—♭E—g

在这里，对称和集中的原则显然起着重大的作用，几乎和奏鸣曲式的原则（对比主题的呈示、展开和再现）同样重要。

* * *

在《第二叙事曲》中，奏鸣曲式主题对比的原则和回旋曲式的原则相结合，这也是创作构思和音乐形象发展的线索所决定的。肖邦的这一作品以形成戏剧性对比的两个主题为基础：一个是宁静、朴素的抒情形象，而另一个是突然闯入的惊风骇浪的形

象。两个主题的交替和展开构成了非常独特的形式：除了开头的主题外，每个主题都包含奏鸣曲式的展开因素；总的结构接近于回旋曲式，但末尾以狂暴的尾声替代了开头主题的最后一次再现：

A　B（及A的展开）　A^1（及其展开）　B^1（及A的展开）　尾声

F　a—g—d—f—♭a　F—♭D—♭G　d—a　a

—b—♭B—g—♭E

—E—C—F—♭b—g—d

但在尾声的末尾还是有开头主题的片段“回光返照”式的再现（第29页例3），所以回旋曲式的因素是很清楚的。

《第二叙事曲》结构上的独创性，也表现在主题与主题间的对比性质和主题内部的戏剧性发展。在传统的奏鸣曲式中，主题与主题之间有不同性质、不同程度和不同表现意义的对比，但这种对比一般不是矛盾性的①，而且第二主题在气氛上总是倾向于松弛与缓和，对比的形成也是逐渐的，以连接部为媒介的。《第二叙事曲》中主题与主题间出现完全不同的对比性质：首先，这里是光明与黑暗的对比、平静与骚动的对比、抒情性与戏剧性的对比；其次，在气氛上不是从紧张到松弛，而是从松弛到紧张；再次，对比是跳进的、突如其来的。同样重要的是，两个主题并不始终保持着原来的性格，而在主题内部的广阔发展中起了变化，例如第一主题再现时从抒情性转向戏剧性（第95小节起），第二主题再现时最后并不是逐渐平静，而是向狂暴的尾声接近（第156小节起）。这种主题内部的广阔发展打破了传统曲式中各部分在

① 有时甚至不是形象的对比，而仅仅是调性、调式或陈述方法上的对比，如海顿的《第104交响曲》和《#c小调钢琴奏鸣曲》第一乐章、莫扎特的K、V、543《♭E大调交响曲》末乐章。

幅度上保持平衡的结构布局，而以服从于戏剧性发展的要求为首要任务。《第一叙事曲》的副部和传统奏鸣曲式一样，在气氛上趋于缓和，而且从副部到结束部，在紧张度上始终是平衡的（第65——93小节）；而《第二叙事曲》的第二主题则完全是另外一种局面。两者都有独特的戏剧性结构，而在音乐形象的发展上用了完全不同的原则。

在《第三叙事曲》中，对称和集中的原则占着优势，其次才是奏鸣曲式的原则（主题的展开）和变奏的原则（开头主题在最后变形再现，以及中间主题的变奏发展）。

A	B^1	C	B^2	A^1
a—b—a	c	d	c——c和a的展开	a—d
♭A	F—f	♭A	♭D—♭A—♯C—E—B—F—c—g—♭A	♭A

在这里，主题变形的手法也是运用得非常富于戏剧性的：开头歌唱性、叙事性的主题最后变成气势雄伟的胜利的凯歌：

例6

1.主题的呈示

Allegretto

mezza voce

2. 主题的再现

中间主题的变奏发展则主要是一种力度的发展，肖邦在这里用变奏的手法推动了感情浪潮的高涨：

例 7

1. 变奏发展用于主题的呈示

2. 变奏发展用于主题的展开

I

mezza voce

Legato

II

ff

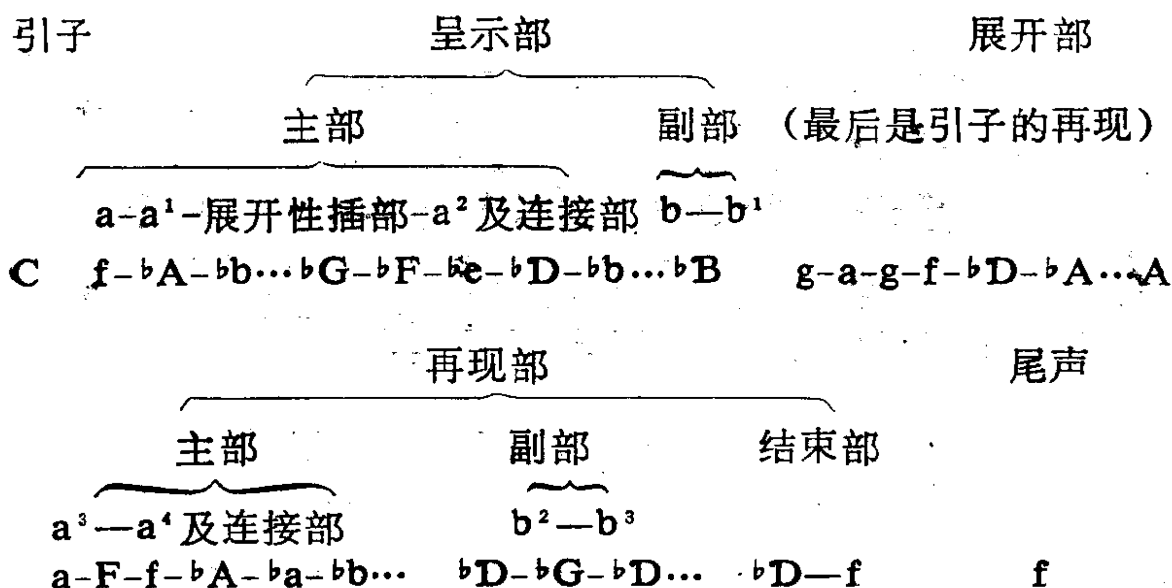
《第三叙事曲》中开头两个主题的对比性质似乎接近于《第一叙事曲》，但出现于叙事性的第一主题之后的舞曲性质的第二主题，有如一幅独立的图景，这就使它具有中间插部的性质。两

个主题都在主题内部的发展中加进了戏剧性，比起《第二叙事曲》来，这里有了更广阔的发展。第三个主题实质上是第二主题及其移调再现之间的间奏部分，但具有主题的功能。

在这一叙事曲中起着重大作用的主题变形的手法并不是肖邦的独创，贝多芬在他的交响曲和变奏曲中就曾用过这种手法（如《第三交响曲》第四乐章中的poco Andante、《第九交响曲》第四乐章中的alla marcia，以及《第阿贝里圆舞曲主题钢琴变奏曲》中的许多变奏）。诚如德国音乐学家丹路透所说，贝多芬的某些变奏“已不仅是衣服和装饰的变化，而是从老的胚胎中某些新的东西的实际创造——我们看到蛹变成了蝶，尽管有这种变化，我们还是知道它是同一个生物。”但在肖邦的笔下，主题变形已有了新的意义，他把它运用得那么个性化和戏剧化，并预示了其后柏辽兹、李斯特、理查·斯特劳斯等作曲家的标题音乐中的结构原则。

* * *

《第四叙事曲》是奏鸣曲式原则和变奏原则的结合：



在这里，具有忧郁和幻想气质的抒情——叙事性的主部主题通过变奏发展加强了基本感情色彩；但在第三次陈述（下例Ⅲ）时，性格上起了变化，变得充满了悲剧性的热情；而在再现部中最后一次陈述（下例Ⅴ）时，活跃而紧张的运动带来了惊惶不安的色彩：

例 8

1. 主部在呈示部中的变奏发展
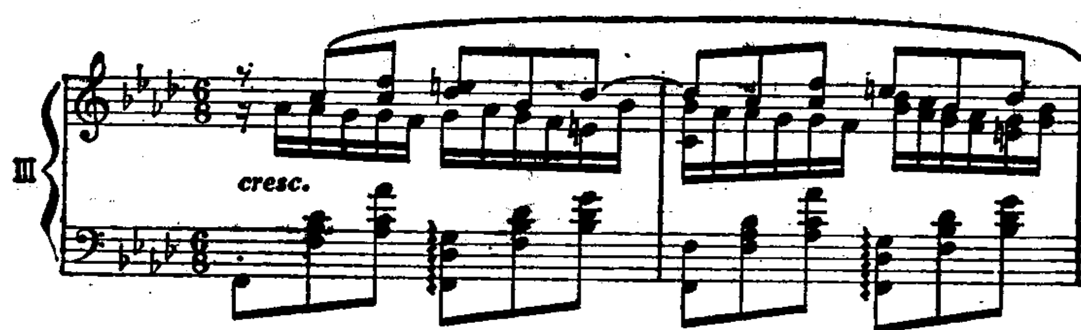
a tempo

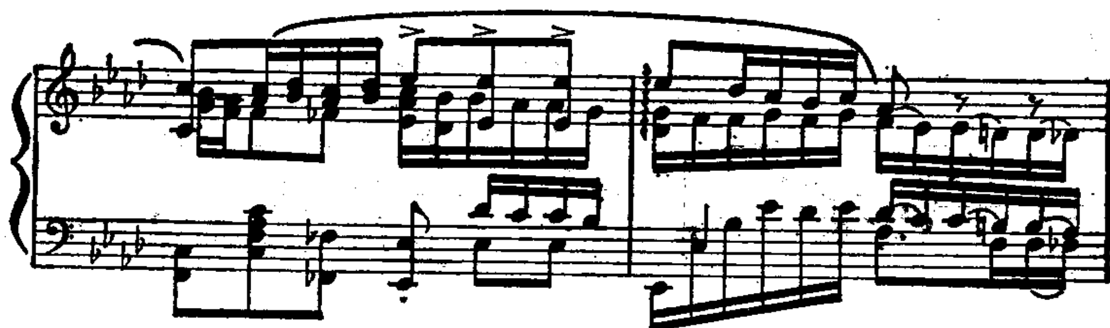
Ⅰ

mezza voce
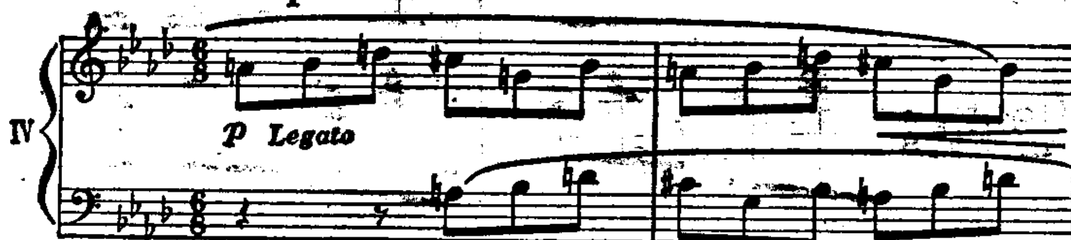
Ⅱ

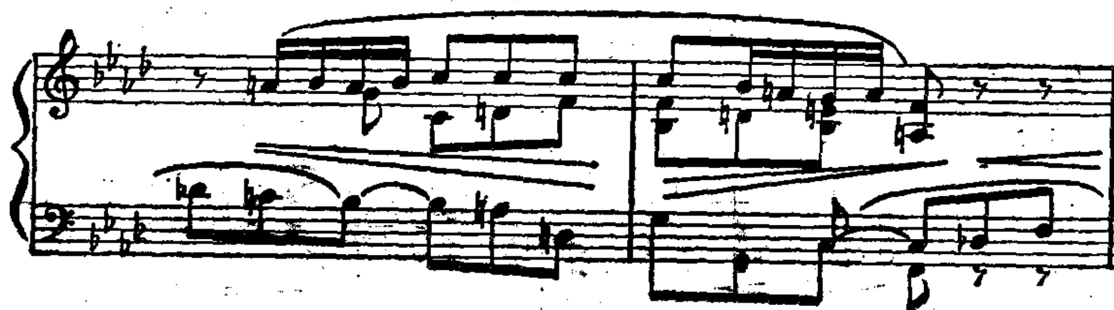




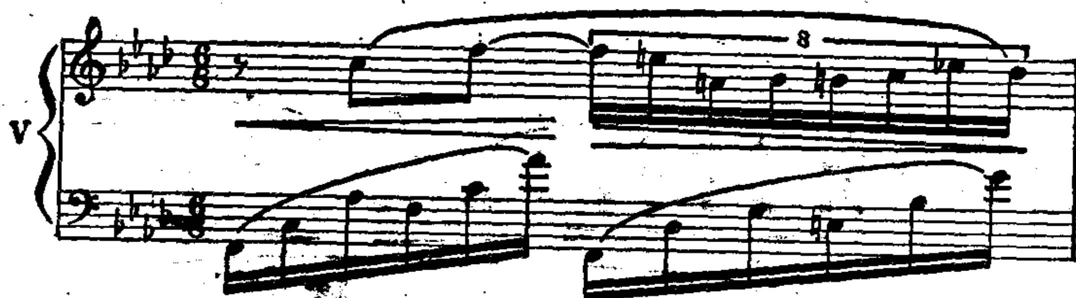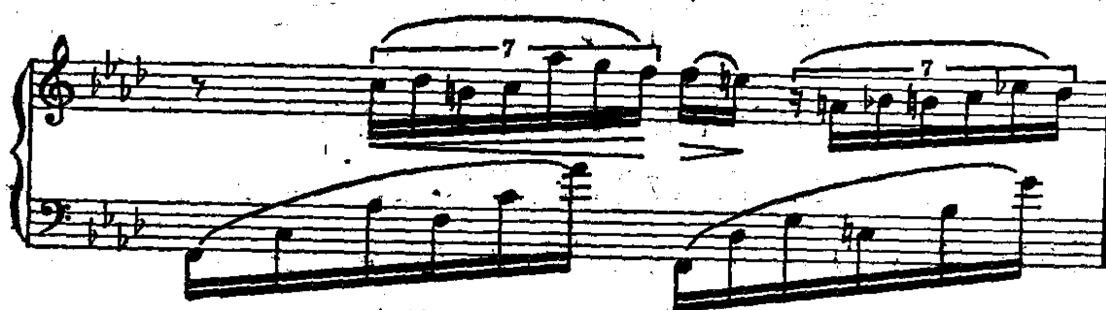


2.主部在再现部中的变奏发展
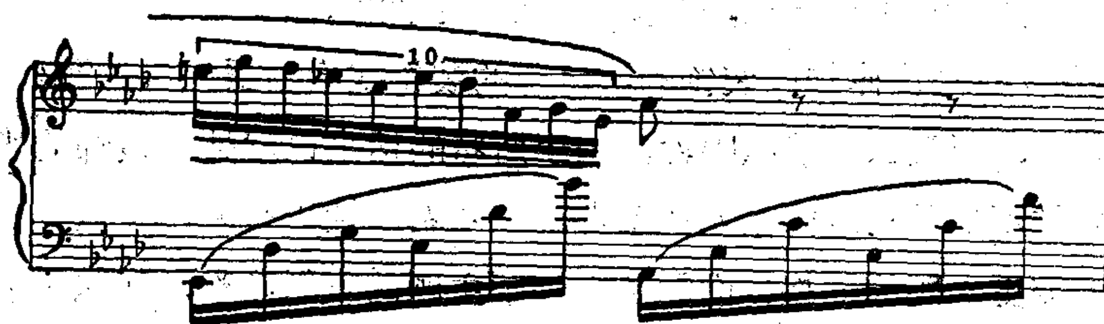




V
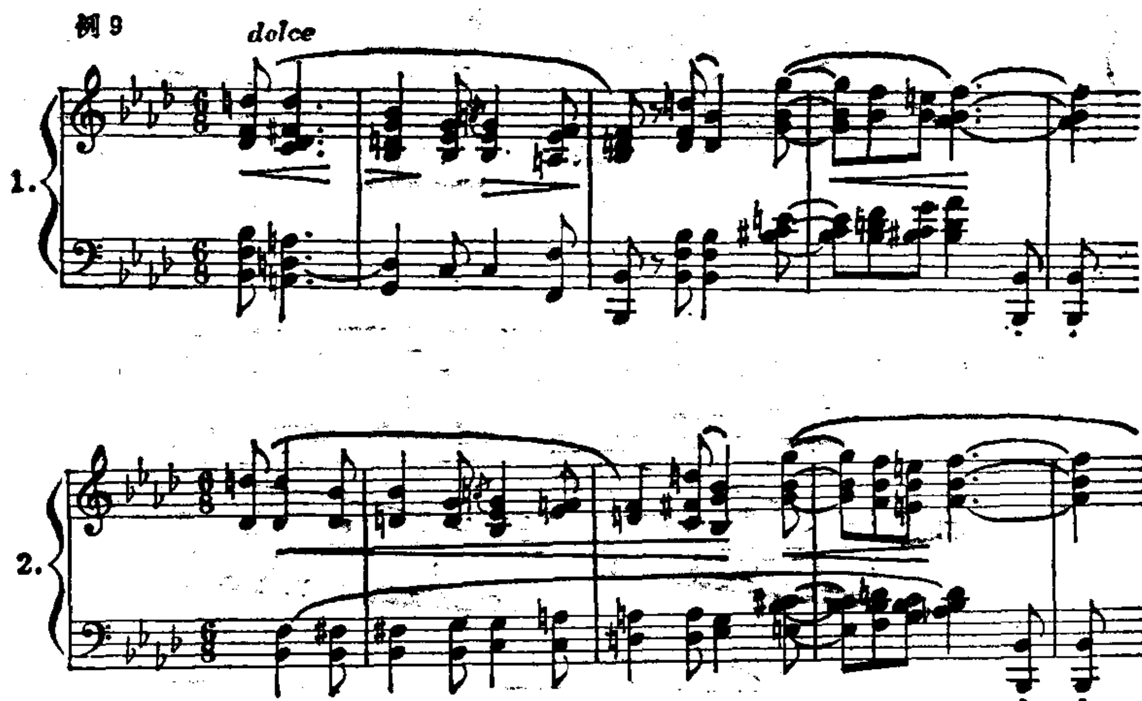








副部则用了和声变奏的手法，使明朗、柔和的抒情主题获得了色彩的变化：



肖邦在发表于1834年的作品17之2《降B大调马祖卡》（第17—24小节）和发表于1837年的作品30之2《b小调马祖卡》（等33—48小节）中早已用过这种和声变奏的手法；在浪漫派的创作中，它是一种重要的色彩性手法；格林卡、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫等俄罗斯作曲家并把它吸收到歌剧中分节歌性质的声乐变奏曲中去，和俄罗斯民间音乐中的支声复调变奏同样成为声乐变奏曲中的重要变奏手法。

在肖邦的叙事曲中，变奏的手法、性质和作用是多种多样的。从变奏的手法来说，有变化伴奏音型和织体写法的，有变化和声的，有把旋律加以装饰的。肖邦的装饰变奏是器乐化的"钢琴华彩"，而又保持着歌唱性。用李斯特的话来说就是"装饰的华丽性并不扰乱精致的基本线条"。从变奏的性质来说，有些变奏并不变更主题的性格，而只是加强了主题的气氛色彩，加强了主

题旋律的音调表现力，予人以更深刻的印象；另一些变奏则改变了主题的性格，这时所起的变化已不是表面的，而是本质的。贺知章的《回乡偶书》可以用来比拟这种变奏的性质：

少小离家老大回，

乡音无改鬓毛衰。

儿童相见不相识，

笑问“客从何处来？”

虽然“乡音无改”，而性格面貌已经判若二人。这种“变形”性质的变奏在肖邦的后期作品，如《C小调夜曲》（作品48之1）、《波罗涅兹幻想曲》（作品61）中用于动力性的再现部是非常富于戏剧性的。后来在李斯特的交响诗和钢琴协奏曲等作品中，广泛地运用着这种主题变形的手法，但已从肖邦式的动力性再现，发展为一种独特的派生的对比。从变奏的作用来说，肖邦的变奏手法有时用于主题的呈示，有时用于主题的再现，有时则用于主题的展开。肖邦在展开部中以主题的较大的结构作为模进的基本环节，《第一叙事曲》的展开部中甚至出现完整的主题，这样，一方面可以使气息宽广的抒情一叙事性主题不至于因化整为零而变得支离破碎，面目全非；一方面还可以使保持着清晰的轮廓的展开部具有叙事的性质——象讲故事一般地贯穿着音乐形象的戏剧性发展。叙事曲原来是一种民间的体裁，而变奏原来是一种民间的手法。用变奏的形式来代替早期民间叙事曲的分节歌形式，成为肖邦以后许多叙事曲的重要特征。格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的《芬恩叙事曲》、格里格的《G小调叙事曲》、巴巴札年的《英雄叙事曲》和沙波林的交响大合唱《在库里科夫田野上》中的《骑士叙事曲》都把这一体裁和变奏曲的形式相结合。

无论奏鸣曲式的原则也好，变奏的原则也好，回旋曲式的原则也好，都是在过去传统的曲式中早就存在的。但肖邦对于这些原则作了创造性的发展，这表现在：

1. 主题与主题之间的新的对比关系；

2. 发展主题的新的原则；

3. 连接部的新的功能（主题的功能）；

4. 展开部的新的功能（再现的功能）；

5. 再现部的新的动力以及在发展过程中和经过广阔发展以后音乐形象的性格上的改变；

6. 个性化和戏剧化的表现手法。

总之，我们在肖邦叙事曲的戏剧性结构中所看到的，是一种新的浪漫主义精神，这在贝多芬的某些作品中，还仅仅处于萌芽状态。肖邦所创造的个性化的曲式结构，是和音乐形象的戏剧性发展密切联系的，是和作品的标题性密切联系的——他的四首叙事曲虽不是标题音乐，标题性却是很鲜明的，它们的标题内容是留给听众去自由想象的。

沃伊齐克——叩普鲁里安在«肖邦的旋律»一书中说："肖邦的大多数作品，小型和大型的全都一样，是用最简单的三部曲式（A B A）来表现的。此外还存在着二部曲式（A B）和另一种回旋曲式（A B A B A），它是三部曲式的发展。除了这些形式以外，就只剩下套曲形式：奏鸣曲和协奏曲，以及一些前奏曲、练习曲等由一个主题构成的'形式'，不间断，也不运用对比的因素。"[①] 这样说法显然是不够全面的。不错，肖邦大部分作品的曲式是比较简单的，其中最典型的就是三部曲式和复三部曲式；但肖邦对这些简单曲

① «肖邦的旋律» 第175页。

式的处理也往往是富于独创性的。在肖邦以前，三部曲式和复三部曲式常常用于风俗生活音乐和客厅音乐。肖邦把风俗性的舞曲提高为音乐会的舞曲和以舞曲的节奏和音调为基础的音诗；把沙龙性的小曲提高为抒情性和戏剧性的浪漫主义诗篇。肖邦按照不同的原则来处理不同性质的作品中的三部曲式和复三部曲式：有结构比较稳定、段落的划分比较清晰的，也有结构比较不稳定、前后贯穿发展的；有单主题的，也有对比主题的；而对比的性质又各有不同：有对照性的、非矛盾性的对比，也有形成戏剧性矛盾的对比。戏剧性的对比、曲式各部分（特别是连接部和尾声）的广泛的展开以及动力的再现部，是肖邦成熟时期三部曲式和复三部曲式的重要特征——这些因素是从风俗性、沙龙性的作品转向戏剧性、交响性的作品所必需的。肖邦对于再现的意义有深刻的理解——音乐形象在经过了广泛的展开以后，是不可能原封不动地再现的。肖邦的三部曲式和复三部曲式作品中有多种多样的动力性再现部：有主题性格起了剧烈变化的再现部，如《c小调夜曲》（作品48之1）；有变化并缩短的再现部，如《f小调夜曲》（作品55之1）和《B大调夜曲》（作品62之1）；有推迟调性再现，从不稳定的调性上开始的再现部，如《a小调马祖卡》（作品59之1）；有引进中部主题的综合性再现部，如《船歌》（作品60）；也有根本取消再现部，代以尾声的作品（这就使复三部曲式变成了复二部曲式），如《g小调夜曲》（作品15之3）。但肖邦在曲式的创造方面，更重要的是在叙事曲、谐谑曲、幻想曲（《f小调幻想曲》和《波罗涅兹幻想曲》）等作品中运用了各种自由的大型单乐章形式。在这里，肖邦已不再局限于一种传统的曲式，而是把几种曲式原则有机地结合在一起，把经过改造的传统曲式与民间音乐中的变奏因素和

即兴演奏的因素有机地结合在一起，成为各种与创作构思相适应的、非常灵活、非常独特、非常个性化的戏剧性结构。

四　肖邦叙事曲与密茨凯维支叙事诗的关系

> 在密茨凯维支、克拉辛斯基、斯洛瓦茨基的作品被禁止的地方，肖邦的音乐提高了嗓音，说出自己隐秘而令人信服的语言。
>
> ——爱德华·甘舍

舒曼在一篇评论肖邦作品37两首夜曲、作品38《F大调叙事曲》和作品42《降A大调圆舞曲》的文章中说，当肖邦在来比锡和他会见时曾对他说，他是受密茨凯维支的诗的激发(angeregt)而写叙事曲的。肖邦说这话时还只写了两首叙事曲，但许多人都相信他的四首叙事曲都是受密茨凯维支的诗的影响而写的。可是，肖邦到底是受哪些诗的影响而写这些作品的呢？许多肖邦传记作者和肖邦研究者根据四首叙事曲所表现的思想感情内容，作了种种推测。

美国音乐批评家及著述家詹姆士·基本兹·休涅刻在出版于1900年的《肖邦：其人及其音乐》一书中认为肖邦是一个“聪明人”，因为他不给人以有关叙事曲内容的更明确的线索，接着说：“《第一叙事曲》是根据《康拉德·华伦洛德》而写的”，《第二叙事曲》“肖邦承认是受亚当·密茨凯维支的《魔湖》的直接影响而写的”。而《第三叙事曲》则是根据“密茨凯维支的《女水妖》”而写的。休涅刻没有提到这种说法的根据何在，所谓“肖邦承认”云云，事实上唯一的根据只有舒曼文章中提到的

那一句话，肖邦从没有指出过密茨凯维支的诗的具体名称。

美国盲钢琴家及钢琴教学家爱德华·巴克斯忒·培理在出版于1902年的《钢琴作品描绘性分析》一书中发展了休涅刻的推测，他根据密茨凯维支的诗来具体分析前三首叙事曲。据他自己说，他“经过了十五年辛勤不倦的探索和阅读了无数著作，确信终于找到了四首叙事曲中至少三首的灵感的源泉。”按照他的推断，《第一叙事曲》是根据《康拉德·华伦洛德》而写的，《第二叙事曲》是根据《希维德什》而写的，《第三叙事曲》是根据《希维德什扬卡》而写的。这种推断和休涅刻的说法基本上是一致的，因为休涅刻所谓《魔湖》大概就是指《希维德什》而言，而所谓《女水妖》则是指《希维德什扬卡》而言（“希维德什”是湖的名称，这个湖位于立陶宛古城诺伏格罗特克附近；“希维德什扬卡”则是波兰民间传说中希维德什湖上的女水妖）。这种见解很快为西欧的学者所接受。德国音乐著述家伯尔纳尔德·沙尔里特在出版于1919年的《肖邦传》中提出了同样的看法，其后许多音乐学家（包括苏联的斯·阿·谢美诺夫斯基和伊·雅·雷日金）也都支持这种见解。但一方面由于《希维德什》和《希维德什扬卡》都以希维德什湖为背景，都以富于幻想性和戏剧性的传说为基础，都有描写湖边景色的诗句，两首诗的名称也很相似，另一方面由于肖邦的第二和第三叙事曲的音乐形象及其布局也有相似之处——两者都以抒情、写景因素和戏剧性因素的对比为特征，因而也有很多学者把《第二叙事曲》和《希维德什扬卡》相联系，而不和《希维德什》相联系。波兰音乐学家兹第斯拉夫·雅希美茨基在《肖邦传》中认为《希维德什扬卡》是《第二叙事曲》的文学题材，并指出叙事曲的最后八小节体现了《希

维德什扬卡》的最后一行诗，这种见解得到了不少音乐学家（包括苏联的阿那托里·索洛夫磋夫）的支持。

除了以上这些见解外，也有人把《第三叙事曲》和德国诗人海涅的《罗雷莱》相联系，这可能因《希维德什扬卡》中女水妖的故事而联想起《罗雷莱》中相似内容的传说。至于《第四叙事曲》，一般并不认为和密茨凯维支的某一具体作品有所联系，只有少数人认为是受密茨凯维支的叙事诗《三个布德力斯》的影响①而写的。

把肖邦的叙事曲和密茨凯维支以外的诗人的叙事诗相联系，甚至和其他国家诗人的叙事诗相联系，可说是一种想入非非的大胆假设。除了上述用海涅的诗来解释《第三叙事曲》外，英国音乐著述家和评论家彼尔西·阿尔夫列德·斯科尔斯认为肖邦的叙事曲"确确实实含有某些英国古代英雄叙事诗的性质，这些叙事诗就是费里普·锡德尼在十六世纪所指的'我听培西和道格拉斯的古老歌曲，从不会不使我觉得我的心比听小号更受感动'。"②

* * *

肖邦受《康拉德·华伦洛德》的影响而写《第一叙事曲》的说法，几乎为所有企图以密茨凯维支的叙事诗来解释肖邦的叙事曲的音乐学家所一致承认。肖邦的《第一叙事曲》是一部悲壮的史诗，反映了作曲家在华沙起义失败的悲剧性事变的影响下所激起的悲愤情绪和爱国主义思想。密茨凯维支的《康拉德·华伦

---

① 1924年法国钢琴家科托请塞利埃编写的音乐会节目单上说明四首叙事曲是分别依据《康拉德·华伦洛德》、《希维德什扬卡》、《女水妖》和《三个布德力斯》写作的。

② 《牛津音乐之友》第67页。

洛德》是作者在十二月党人革命失败的影响下写作的爱国主义史诗，描写出身立陶宛的日耳曼“条顿教团”大总管华伦洛德为了祖国的自由和独立，不惜牺牲自己的生命和荣誉。作者通过“立陶宛和普鲁士的历史故事”，激发波兰人民的爱国热情，号召他们起来为反抗沙皇暴虐统治、争取民族解放而斗争。肖邦受《康拉德·华伦洛德》的影响而写《第一叙事曲》是可能的；由于两者在思想内容上的接近，把它们联系在一起也是很自然的。但两者在具体创作构思上是各有千秋的，因此，硬把《康拉德·华伦洛德》作为《第一叙事曲》的标题内容还是有些牵强的。

1908年鲁迅先生在发表于《河南》杂志的《摩罗诗力说》一文中介绍《康拉德·华伦洛德》说：“其诗取材古代，有英雄以败亡之余，谋复国仇，因伪降敌阵，渐为其长，得一举而复之。此盖以意太利文人摩契阿威黎之意，附诸裴伦之英雄①，故初视之亦第罗曼派言情之作。检文者不喻其意，听其付梓，密克威支名遂大起”。密茨凯维支在叙事诗的前面引用了意大利政论家尼科罗·马基雅弗利（就是鲁迅先生所说的“摩契阿威黎”）所作《霸主》第十八章中的一句格言：

Dovete adunque sapere, come sono due generazioni da combattere—bisogna essere volpe e leone

（因此应该知道，当两族发生斗争时——必须既是狐狸，又是狮子。）

马基雅弗利在政治策略上主张以权谋术数取胜，当时称为“马基雅弗利主义”；“必须既是狐狸又是狮子”的见解正说明了他的这

① 华伦洛德的名字康拉德和拜伦的长诗《海盗》中主人公科尔萨尔的名字相同，但也可能和十二月党人康德拉蒂·费多罗维奇·雷列耶夫的名字有所联系。

种主张，鲁迅先生所说的“意太利文人摩契阿威黎之意”就是指此。密茨凯维支在这部长诗中反映了在十二月党人起义失败后的恐怖局面下，从事革命工作的秘密活动者不得不伪装自己，取得统治阶级的信任，而后暗中进行策反活动。他在叙事诗第四部分“宴会”的“修士诗人的故事”中，借着一个立陶宛歌者的嘴说道：

奴隶只有一件武器，那就是暗地里谋反。可是你且等着，你得跟日耳曼人学会了战术和战略，

先要让他们相信你，然后我们才谈得到报仇。①

这篇叙事诗以古代史实为根据，加上了诗人的浪漫主义的想象而写成。根据历史的记载，康拉德·华伦洛德是一个假托名门的私生子，以骁勇著称。1391年3月12日被选为日耳曼武士团大总管。当时日耳曼武士团是立陶宛人的死敌。当立陶宛大公维托尔特因内争而联络日耳曼武士团时，康拉德错过了对立陶宛作战的好机会；而当维托尔特背弃武士团，使武士团处于不利的地位时，他却向立陶宛发动进攻，造成了巨大的损失，并虚耗国帑，削弱兵力，令武士团向普鲁士撤退，败得溃不成军。他的这种倒行逆施的举动除了解释为神经错乱外，原是很难理解的。密茨凯维支的叙事诗假定康拉德是立陶宛人，来到日耳曼武士团的总部所在地马利恩堡只是为祖国报仇，并假定康拉德就是另一个同时代的日耳曼武士倭尔特·冯·斯塔丁。倭尔特原是立陶宛人，幼年被俘，在日耳曼武士团的教养下长大，并在一位在战争中被俘虏过来的立陶宛歌者的潜移默化下，酝酿着复仇的大志。后来他被立陶宛人俘虏去，娶了立陶宛大公凯斯都特(维托尔特之父)的

① 引自孙用的译文，下同。

女儿阿尔多娜。当他们看到立陶宛的深重的灾难，阿尔多娜期望着他想法拯救祖国时，倭尔特对她说：

有一个方法，阿尔多娜，只有一个，可以粉碎教团的威权，我们的民族只剩下这条路。我是知道的；可是，阿尔多娜，千万不要再问！一旦采取了那个方法，就是最倒楣的时候，

那是出于敌人的逼迫——是呀，该诅咒的是那一天。

倭尔特准备牺牲了自己的爱情、幸福，甚至生命和荣誉来挽救祖国的命运。他们两人悄悄离开立陶宛，来到聂门河对岸一所修道院的门口，阿尔多娜自愿以修女的身分关在尖塔上的一间小屋里，直到死去。倭尔特改姓换名为康拉德·华伦洛德，回到日耳曼武士团，在对摩尔人和土耳其人的战争中屡建奇功，终于取得了武士团大总管的职位。他忧心忡忡，郁郁寡欢，只以祖国为念，除了夜晚常到尖塔下和阿尔多娜隔窗相会外，和他朝夕相处，形影不离的，只有康拉德的同国人修士哈尔班（史家称为立安德尔·冯·阿尔班那斯博士）。后来他在处心积虑的策划下，干了上述的倒行逆施的事情，给予武士团以沉重的打击。他从此没有再见到过亲爱的阿尔多娜，只有当以叛逆罪名被判死刑之后，在处死的前夕，才和尖塔上的阿尔多娜作了悲惨的诀别。

肖邦的《第一叙事曲》到底怎样反映了这篇叙事诗的内容呢？按照爱德华·巴克斯忒·培理的解释是：

它以一个简短的、但藐视地挑战似的引子开始，这是战斗的号召，使人想起罗马论客有名的演说："朋友们，我不是来谈论的；你们全都知道我们奴隶身分的故事。"接着第一主题（也是主要主题）进入，它象征老游吟诗人的强有力的个

性和坚定的师傅的声音，用阴沉而坚决、严肃、刚直，象命运一样无情的乐句表现出来；它讲述一个被奴役的、等待着解放者的民族对所受的虐待要求报复；讲述对于义务和爱国心的命令式的召唤；有如其它不断引入的对比的、冲突的主题和经过句所鲜明地暗示的那样，每当年轻公子的意志摇摆不定，因疑惑和凶兆而犹豫的时候，因迷人的诱惑而心动，不愿进行出生入死的、考验灵魂的冒险事业的时候；每当他的内心有时不可避免地彷徨于欢乐日子的依依不舍的回忆，彷徨于宴会和比武的光彩，彷徨于在他所投效的骑士团的旗帜下的尚武生活的自鸣得意，彷徨于快乐的青年同伴的活泼的猎号和成年时期第一次恋爱的好梦时，第一主题总是在作品中作为主导动机不断地出现，他所彷徨的一切都为一个伟大而无情的目的而牺牲。师傅的声音回到英雄气概，回到光荣而苦难的完成义务的道路，它是这么庄严沉着、安详果断，它是不可反驳的，它最后战胜了一切其它的想法。结束这一作品的激动的急板（Presto）描绘战斗的猛烈的骚动和急剧的冲击，描绘欢欣鼓舞地投入为了崇高理想而忍辱死亡的怀抱的断然的自我牺牲；它以慓悍的、欢呼以鲜血换来胜利的呐喊结束①。

的确，史诗的气概、爱国主义的精神和悲剧性的形象是《第一叙事曲》和《康拉德·华伦洛德》所共有的，但与其说肖邦在这部作品中单独反映了《康拉德·华伦洛德》的思想内容，不如说他是受了华沙起义的影响，同时也受了密茨凯维支某些爱国主义的悲壮的叙事诗的影响而写这一作品的。难道同样以立陶宛人

① 《钢琴作品描绘性分析》第128—129页。

和日耳曼武士团的斗争为题材的早期叙事诗《格拉席娜》中为捍卫祖国而牺牲生命的、美丽而勇敢的女英雄，不是和康拉德同样具有高度爱国主义思想、豪迈气概和悲剧性格的人物吗？不错，《第一叙事曲》的主部是叙事性和史诗性的，甚至可以从其中听到波兰民间四弦琴的音响（第32页例4），但如把它局限于为康拉德讲述祖国的故事、进行爱国主义教育的立陶宛老歌手的形象，显然是不恰当的。它是在作品中起着主导作用的形象，它的两次变形再现标志着英雄性格的转变——从抒情性转向悲剧性。明朗安静的副部就是由它派生的，副部的两次变形再现在性格上也有相应的转变——从女性化的温和的形象转向威武的英雄气概的形象。康拉德的性格自始至终是悲剧的性格，诚如培理所说："他从严肃的年老的行吟诗人的嗓子第一次用代表不可动摇的义务的号角之音鼓动他的内心那一刻起，直到他的高傲的脉膊因秘密法庭的短剑刺下而停止跳动的那一刻为止，从来没有微笑过。"①

在十字武士教养下的康拉德是：

那时候老祭司总是亲切地劝慰着我的哭泣，

擦干了我的泪，只怕宫殿里的人们猜透了我的忧伤。

结婚以后的康拉德是：

倭尔特实在爱他的妻子，不过他的灵魂并不在爱情中昏睡；

他的家庭不会有欢乐，当他的祖国只有苦恼。

被选为武士团大总管时的康拉德是：

他的手决不弹愉快的曲调，

铮铮的琵琶弹出了狂歌；

① 《钢琴作品描绘性分析》第 127 页。

他的神色老是垂头丧气，

连微笑也看作极大的罪恶。

从事反叛活动时的康拉德是：

你们见到没有，当时从这个苦战场上，

他带着他那鬼魂似的军队又回到国中？

他额上满布着愁惨的阴云，

颊上扭动着苦痛的蠕虫。

最后是他向阿尔多娜的悲惨的告别和他忍辱而死的悲剧性结局。显然，从艺术形象的发展线索来看，《康拉德·华伦洛德》是不能和《第一叙事曲》相比的。

如果一定要用密茨凯维支的某一首叙事诗来解释这一作品的话，我认为与其采取《康拉德·华伦洛德》，不如采取《格拉席娜》。呈示部中的两个基本主题勉强可以说是刻画格拉席娜性格的两面：主部是一位有深谋远虑的、忧心忡忡地为国事操劳的女子的形象：

靠着她的主意，靠着她那妇女的聪敏，

战事和秘约，往往听她的话，再作决断。

……

格拉席娜左右着丈夫，

却讳莫如深，尤其在生人眼前。

她为人聪明，遮掩得丝毫不露，

连最亲信、最灵敏的人也难以窥探。①

副部则是一个美丽、温柔、纯洁的女性的形象：

她的名字叫格拉席娜，或者叫"美丽的人"，

① 孙用、景行译诗，下同。

聂门河的流域里，再没有人象她那么漂亮。

从她的丰彩上虽然明明看得出，

她的芳年正是从清晨到日中的模样，

然而处女的风韵和少妇的秀美，

奇妙地结成了她一个人的容光。

展开部中主部的变形再现表现在大敌压境的危急情势下格拉席娜的惊惶和决心穿上丈夫的战袍率领部队去杀敌；而副部的两次变形再现则表现武装起来和日耳曼十字武士作战的格拉席娜的英雄形象；主部的最后一次变形再现和紧接着的尾声则体现了故事的悲剧性结局——格拉席娜的为国牺牲。可是，《康拉德·华伦洛德》也好，《格拉席娜》也好，用一首具体的叙事诗来解释《第一叙事曲》，归根结底总是一种牵强附会。如果说肖邦受了《康拉德·华伦洛德》的影响而写《第一叙事曲》，也只是说他概括地反映了叙事诗的爱国主义的基本精神，至于那些曲折离奇的情节，和《第一叙事曲》是完全联系不上的。

* * *

《希维德什》和《希维德什扬卡》都是密茨凯维支根据波兰的民间传说写成的叙事诗。在立陶宛的诺伏格罗特克古城外，伯乌齐拉的森林附近，有一个美丽的希维德什湖。这是一个神出鬼没的所在，有时水里火光烛照，烟雾迷漫，金鼓齐鸣，夹杂着妇女的哭喊之声；当烟雾消散、喧声静寂时，水里又传出了妇女的窃窃私语和祷告声。叙事诗《希维德什》叙述一位希维德什领主的后裔、伯乌齐拉的绅士要想揭开湖里的秘密，造了一口巨网和许多船只，带了神父，来到湖上，祷告完毕，把网沉下湖底。说也奇怪，捞起来的竟是一个戴着百合花冠的女人，她向他揭露了

湖的秘密。她说她和他属于同一血统。这个湖原是一座小城，在他父亲土汗公爵的管辖之下。有一次沙皇的军队侵略立陶宛，立陶宛大公明多格命令他父亲督率军队去保卫京城。希维德什城里只留下老弱妇孺，不意敌人的军队突然迫近，大家烧毁了房屋和财物，预备以自杀来代替恐怖的屠杀。她在危急中向苍天祷告，祈求神明把死亡赐给城里的居民。她的祷告果然奏了效，全城被淹没在大水之中，少女们都变成了水中的花草，谁来采摘这些花草，谁就会受到病魔的折磨。女人说完这番话，又和大网一起沉下湖底，从此不再出现。

按照培理的意见，《第二叙事曲》中惊人的狂烈的对比如果用《希维德什》一诗来解释，是完全可以理解的。他说：

> 它以一个非常简单的、不露锋芒的主题开始，在大调上。它的语调的朴素坦率，以及奇特地缺乏成为这位作曲家所写旋律的通常特征的炽烈的热情和色彩，几乎是太一目了然，太天真烂漫了。它冷静、纯洁、无动于衷，但柔和而优雅可爱，漂浮在朴素的伴奏的轻轻的搏动上，象通向冰河的山湖的晶莹的涟漪上一朵雪白的、鲜艳芬芳的睡莲。突然，没有预兆也没有明显的理由就爆发出一阵狂烈的愤怒、痛苦和冲突的风暴，好象笼罩着愁云惨雾的巨大的铜象因一次世界大战的爆发而溶化为一道毁灭的河流，倾注在和平幸福的田园风味的美景中。
>
> 愤怒的风暴几乎突然消退，或者不如说退到了远处去，好象它的骚动是隔开了墙壁传来的。接着第一个朴素的主题回来，它的古朴的天真烂漫表现出可爱的平静，但立即融化为一系列悲哀的小调终止式，有如悲怆的陈诉、热忱而坚持

的恳求，它为简短而惊人地匆促的高潮所阻，高潮包含丰满而结实的和弦，象在无边黑暗中光明之子的顽强的反抗。他们信赖着战斗之神万能的权力，确信会获得胜利。温和的第一主题又出现，继之以那些恳求似的小调终止式和坚强、勇敢的高潮的再度出现，接着暴风雨又以新的强度爆发出紧张的生死斗争、恐怖的痛苦和汹涌澎湃地冲击着的音的洪流，好象人和鬼在旋风中决战，在这里海洋和火焰的基本力量遭遇在一次生死的斗争中。

急板的“终曲”是暗淡而狂喜的和声的一次激烈的驰骋，暗示一种勇敢的，但受过痛苦的考验的精神气质，控制着悲痛，驾凌于灾难之上，并且威风凛凛地不顾表面上的战败。在尾声形式的结束段落中，第一个旋律的几小节回来了，变得有些悲切，但依然是温和的，它在小调上哀痛地结束，好象说：“经历了虐待、灾难和痛苦，现在又是和平”。……

每一个熟悉肖邦的《F大调叙事曲》的人都不难看出音乐是细微而确切地适应着这一浪漫故事的。它一开始就讲述着百合花后的仪容和故事，讲述着她的温柔而纯洁可爱的性格、柔声柔气的谈吐——这就是开头的旋律所展示的形象。可怕的战火的突然爆发，少女对神的力量的信赖和呼吁，最后城市在善意的洪流中的淹没。几乎是逐字逐句地依次描写，作品结束时的气氛是少女最后的告别和对忧乱她安息的冒险的骑士的警告①。

密茨凯维支的《希维德什扬卡》描述了另一个民间传说：一个青年猎人在希维德什湖岸上遇见一个美丽的姑娘，他们每天晚

① 《钢琴作品描绘性分析》第130—136页。

上在这里相会，发生了炽烈的爱情。他指着月亮发誓：如果对她变心，就会遭到致命的灾殃。有一次湖上出现了另一位容光焕发的姑娘，他经不起她的诱惑，和她一同跳起舞来，并接受了她的爱。他跟着她离开陆地，走向湖心，忽然云开见月，他认清她原来就是先前的爱人。姑娘责备他违背誓言，这时湖水翻腾，波浪裂开，青年猎人和姑娘一起淹没在水底①。

不少音乐学家用这首叙事诗来解释肖邦的《第二叙事曲》，例如，苏联音乐学家阿那托里·索洛夫磋夫在《夫列得里克·肖邦》一书中分析这一作品说：

> 第一插部是田园风味的宁静的音乐，旋律朴素得近于天真烂漫，使人想起密茨凯维支诗的开头几行：
>
> 那少年是谁，又漂亮，又年轻？
> 那姑娘是谁，靠在他身旁？
> 他们顺着希维德什湖走去，
> 月光正照着湖里的波浪。
>
> 他给她一个束发的花环，
> 她献出了一篮覆盆子；
> 男的，不用说，是她的爱人，
> 女的又是他的爱人，十分美丽②。
>
> 拖长的⌒后是鲜明的对比部分，闯入了惊心动魄和惊惶不安的急板。狂风暴雨安静下来，熟悉的第一插部的音乐重新出现，但不再是宁静的、无忧无虑的气氛，而发出了哀求祷告

① 里姆斯基-科萨科夫曾根据这首诗写成女高音、男高音独唱、混声合唱和乐队用的大合唱(作品44，作于1897年)。

② 孙用、景行译诗，下同。

的声音，热情地召唤的声音——这时姑娘在湖中以美人鱼的面貌出现：

湖水奔腾着，分裂了，直到湖底——
啊！只有梦里才看得到的景象！
在那银色的希维德什湖面上，
出现了一位容光焕发的姑娘！

她的脸象一朵淡白的玫瑰，
花瓣上洒满了清晨的露珠；
天仙似的身上披着薄薄的衣衫，
飘动着，象是一层辉煌的云雾。

“我的漂亮的小伙子啊！”
那姑娘的婉转的声音一再歌唱，
“你为什么孤零零地溜达，”
在月光下，在这荒凉的湖岸上？

又袭来好象狂烈的风暴般恐怖的急板，导入同样恐怖和猛烈的agitato，显得更为惊惶和危急：

湖水奔腾着，一直到底，
漩涡的波涛抓着他们下去。

悲剧性的音乐突然中断在尖锐而不协和的和弦上：

浪头裂开了，张着大口，
那少年，那姑娘一起淹到水底。

后面用寥寥几句充满悲哀的话结束了这首叙事曲（例3）。第一插部变化了的田园风味的音乐是不难辨认出来的。简短的

结束语似乎在回忆死去的少年，可能象兹·雅希美茨基所假设的，肖邦在音乐中体现了密茨凯维支用来结束自己的诗的问句：

而姑娘是谁呢？……我不知道①。

和肖邦的《第二叙事曲》相联系的，到底是哪一首叙事诗呢？开头的小行板主题（说它描写湖上的水光月色也好，描写美丽纯洁的姑娘也好）对于两者似乎都是合适的；问题好象只在于：急板主题所描写的是战争爆发，还是湖水奔腾？

《第二叙事曲》的主要形象就是这两个形成鲜明对比的主题。对比的性质是很清楚的：一个是抒情性的，另一个是戏剧性的；一个是明朗、宁静的，另一个是狂暴、激动的。我们可以说两者的对比是田园风光与狂风暴雨的对比，可以说是和平景象与战争场面的对比，也可以说是悠然沉思的形象与热情奔放的形象的对比；安东·鲁宾什坦则在这首叙事曲中看到了花的形象和风的形象的对比，他说："要是解释者不觉得有必要向听众表现一朵被一阵风吹落下来的野花，风对花的抚弄，花的反抗，风的激烈斗争，花的恳求，它最后破碎落地，这是可能的吗？可以这样解释：野花是一个村女；风是一个骑士。"《第二叙事曲》是所有四首叙事曲中标题性和描绘性最显著的一首。和小行板主题形成鲜明对比的急板主题的突然出现，以及速度的突然改变，要不是从标题内容方面加以分析，是很难理解的。但即使对于标题性和描绘性这样鲜明的作品，我们还是不能把它看作纯粹描写性的作品，或完全客观地反映自然界现象（水光月色、汹涌的波浪、狂暴的战争）的作品。不管小行板主题也好，急板主题也好，一方

① 《夫列得里克·肖邦》第174—177页。

面反映了自然界的形象，另一方面还是反映了作曲家的精神世界。那宁静、朴素的带有田园风味的第一主题，难道不能说同时也表现了肖邦内心的歌唱或悠然沉思的形象吗？那狂风暴雨般的第二主题所表现的形象，既然可以理解为自然界的暴风雨或社会的暴风雨（战争），难道不能理解为内心世界的暴风雨（热情、激动）吗？乔治·桑在《我的生活史》中说："肖邦的比较安静的作品使我们想起轻盈地飞翔在空中的云雀的歌曲，或平滑如镜的水面上轻轻飘过的天鹅；它们似乎充满了大自然的神圣的安静。当肖邦处于沮丧的心情中时，饿鹰在马约卡山崖上尖锐的叫声、暴风雨的哀鸣、覆盖着白雪的高地的卓然屹立，唤醒了他的灵魂中阴郁的幻想。接着，又是桔花的香味，在累累果实的重压下垂向地面的葡萄树和在田野里唱着摩尔歌曲的农民，使他充满愉快。"《第二叙事曲》恰好是在马约卡岛上写作的。我认为乔治·桑的这一段话，可以作为《第二叙事曲》中鲜明地对比着的音乐形象的诠释。第一主题一方面反映了安静、美丽的自然界，一方面也反映了作曲家明朗愉快的心情；第二主题一方面反映了骚动的自然界，一方面也反映了作曲家"沮丧的心情"、"灵魂中阴郁的幻想"，反映了突如其来的内心的激动和热情的爆发。德国钢琴家、作曲家及音乐批评家门得尔松的学生路易·埃列尔特写道："肖邦所写的作品中最为动人的也许是《F大调叙事曲》的故事。我曾亲眼看见孩子们抛开他们的游戏来听这个曲子，它好象一个变成了音乐的神仙故事。四声部的一段是那么明朗，有如温暖的春风吹动了棕榈树的小叶子，掠过意识和心灵的是多么温柔可爱的一种气息！"肖邦受了密茨凯维支某些幻想性叙事诗的影响而写这一作品是可能的，但以某一首具体的叙事诗

来解说这首叙事曲也是不合理的，因为这不是标题音乐，也不是纯粹描写性的作品。

* * *

用《希维德什扬卡》来解释《第三叙事曲》也同样是不能令人信服的。培理写道：

> 作品的第一个热情的主题以及它的温柔的、娓娓动人的终止式、它的不断增长的热情，象征传说中热情而一任感情冲动的男主角；而明朗、尖刻的第二主题巧妙地描写了伶俐而娇艳的女主角以及她的袅娜而风趣的魅力。它是不会被弄错的，因为当它在片刻的间隙之后进入时，就抓住了人们的注意力，它和前面形成了强烈的对比，具有优美的节奏效果，对于大部分演奏家来说，是多么难于表现。后来它在别的调上出现时换上了不同的伴奏和装饰音，描写少女用以掩饰她的本来面目的乔装改扮，但通过一切变化，原来的旋律还是可以清楚地追溯出来。靠近作品结束时壮丽的高潮有力地描绘了湖上暴风雨的迅速逼近和它的不可抵抗的扫荡，同时也描绘了最后的灾殃临头时感情状态的紧张。这时又听到第一个旋律即男主角主题简短地再现，他在作最后的、徒然的呼吁，我们甚至还可听到意味着少女的嘲笑归于消失的涟漪①。

这样的解释似乎也言之成理。我们还可以替培理加上这样的补充：花巧而即兴性的间奏主题（第116小节起）表现姑娘的妩媚的姿态和飘忽不定的行动，而末尾热情的呼唤（第136小节起），则是青年猎人的山盟海誓：

① 《钢琴作品描绘性分析》第140页。

那少年跪下了，手掌里放着沙子，

他呼喊着地狱里的神明，

他指着神圣的安静的月亮发誓——

可是，他守誓能不能同样坚定？

展开部中两个形象的冲突（第189—212小节）则是少女的诘问和苛责：

“我的劝告，你的誓言，到哪里去了，

你以前说过的那神圣的誓言？

背誓的人一定要遭殃：

生前死后，一直到永远！

但难于解释的是：两个形象冲突的结果青年猎人的形象（第一主题）压倒了少女的形象（第二主题），最后前者以豪迈的气概变形再现（第42页例6之2）。变形后的第一主题是一种精神饱满、坚强有力的形象，而不是垂死挣扎和绝望地哀鸣的形象。《第三叙事曲》是以第一个形象的胜利结束，而不是以它的死亡结束的。因此，肖邦的这首叙事曲和密茨凯维支的《希维德什扬卡》在主题思想上是根本不同的。《第三叙事曲》不如《第二叙事曲》富于描绘性，如果用《希维德什扬卡》来解释它，将比解释《第二叙事曲》更难于令人信服。

* * *

有人用密茨凯维支的叙事诗《三个布德力斯》来解释《第四叙事曲》。前面已经说过，两者除了主题的结构布局上有相似之处外，在标题内容上是联系不起来的。《三个布德力斯》是一首“立陶宛歌谣”，描写立陶宛老人布德力斯响应首都发出的号召，命令三个儿子分头出征：大儿子去打俄罗斯人，第二个儿子

去打日耳曼人，第三个儿子去打波兰人。从秋天等到冬天，三个儿子才先后回来。大儿子带回来的不是黑貂的尾巴、美丽的装饰品和一堆堆卢布，第二个儿子带回来的不是金黄的珀琥、五彩的呢绒和教士法衣上的金刚石，他们都象当年自己的爸爸一样，各自娶了一个波兰女人。当第三个儿子回来的时候，老人不再期待什么，只准备了第三次结婚的宴会。这样的标题内容显然同《第四叙事曲》的忧郁的第一主题，抒情、明朗的第二主题和最后的悲剧性热潮联系不上的。

* * *

有许多事实足以说明肖邦本人是反对用具体的标题内容来解释他的作品的。

1831年12月16日，肖邦从巴黎给蒂图斯·沃伊切索夫斯基的信中对于有人用文字来解释他以莫扎特的歌剧《唐·璜》第一幕中唐·璜和采尔里娜的二重唱《伸出你的手来》为主题而作的钢琴与乐队变奏曲（作品2）表示不满。

伦敦出版商威塞尔常给肖邦的作品加上想入非非的标题，以广招徕，1841年肖邦从诺安写给丰塔那的一封信①里斥责威塞尔说："如果他老是因我的作品而赔钱，那是由于他不照我的指示，而给它们加上愚蠢的题目所致。"肖邦原来给《g小调夜曲》（作品15之3）注上了"悲剧《哈姆雷特》观后感"，后来取消了这个注，他说："让人们去猜吧。"

从以上这些例子可以看出肖邦一贯反对用文字来解释他的作品的标题内容，他宁可把标题内容留给听众去自由想象，可是偏

① 信上没有写日期，估计写于1841年的夏天或秋天，但卡拉索夫斯基认为写于1838年。

偏有人喜欢从肖邦的作品中找出故事情节来。波兰钢琴家和音乐著述家克雷青斯基（1837—1895）甚至认为肖邦的一切作品都是标题音乐，他在《论肖邦作品的演奏》一书中，把肖邦的《b小调马祖卡》（作品33之4）解释为描写一对农民夫妇的吵架。

我们不同意对肖邦的作品作牵强附会的解释，可是同时也不应抹煞肖邦作品中的鲜明的标题性，不应该排斥对肖邦作品中的音乐形象加以自由的想象，这种想象可以引导演奏者和欣赏者去发掘作品的思想感情内容，它和牵强附会的解释是截然不同的。想象是从对于作品的艺术感受出发，而牵强附会的解释则是以预定的故事情节或文学作品去套肖邦的作品。肖邦本人就曾描述过《第二钢琴协奏曲》慢乐章所表现的境界（见本书第6页）。波兰钢琴家约瑟·荷夫曼认为钢琴学生"应该不断地用文字上的比拟来唤起学生的想象力，曲子本身是否标题音乐是无关重要的。除了通过想象外，再没有别的办法可以渗透到学生的心性中去。譬如说吧，如果学生弹的是肖邦的一首马祖卡，就以《升c小调马祖卡》①为例吧。一段是暗淡的，而另一段是明朗的。我告诉学生弹这曲子时，要象乌云移过田园上空，中间是金色的阳光。这就唤起了对方的想象力，而大有助于揭示作品的真精神。枯涩乏味的形容词是不能胜任的②"。

肖邦的叙事曲虽不能以某几首密茨凯维支的叙事诗来具体解释，也不能因此否定密茨凯维支的诗对于这些作品的影响。它们在精神上和气质上，在爱国主义思想、民间体裁和民间语言上仍有其共同之处。这种共同之处其实不仅表现在肖邦和密茨凯维

---

① 大概是指作品50之3。

② 见《练习曲》杂志1936年10月号《音乐教育的复兴》一文。

支之间，也表现在肖邦和其他波兰诗人之间。法国肖邦研究者爱德华·甘舍说得好：“在密茨凯维支、克拉辛斯基、斯洛瓦茨基的作品被禁止的地方，肖邦的音乐提高了嗓音，说出自己隐秘而令人信服的语言。”密茨凯维支的《康拉德·华伦洛德》以中世纪的内容通过了帝俄政府的检查，得以在彼得堡出版，但沙皇的官吏到底提出了警告，说密茨凯维支创造这个为祖国报仇而进行反叛活动的幻想的英雄，是为了鼓舞现实的英雄的斗争意志。但同样足以激发被压迫民族的人民的爱国主义热情的《第一叙事曲》，却可以在全世界通行无阻，吐露出它的激动人心的音乐语言。肖邦在一封写给德尔芬·波托茨卡伯爵夫人的信中提到他为密茨凯维支演奏自己的作品时，曾屡次使这位诗人感动得流泪，他说：“这眼泪难道不是民族艺术家最高的十字架吗？”波兰克拉科夫大学文学教授斯塔尼斯劳斯·塔尔诺夫斯基说得对：“肖邦的音乐占据着非常重要的地位，因为它在声音艺术的领域内比任何其他作曲家的作品更光荣地代表着民族。它给予我们一种占有独立地位的荣誉，这是我们在以前从未获得过的。它和民族诗歌同出一源。”

第二部分 分 论

一 第一叙事曲(g小调，作品23)

亲爱的故乡显示给我们的不是幸运，
祖国向苦难中沉沦。

——勃·里贝尔特

肖邦创作《第一叙事曲》的情况，我们知道得很少。从作品的内容来说，豪迈的英雄气慨、悲剧性的形象和爱国主义的热情反映了肖邦在华沙起义影响下的思想情绪，这说明这一作品可能是和《革命练习曲》同一时期的产物，但出版的日期又在1836年，可能肖邦写作这一作品的时间比較早，后来经过一再修改，到1836年才出版。无论如何，肖邦创作《第一叙事曲》的时间总在1831至1835年之间。

《第一叙事曲》的手稿为德国斯图加特的列柏特教授所藏。手稿片段曾影印发表于1931年12月巴黎的《音乐杂志》（《La Revue Musicale》），肖邦在标题页上写道：

叙事曲
钢琴作品
献给施托克豪森男爵
作品23

来比锡勃来特科普与黑尔特尔，

巴黎什列星革

伦敦威塞尔

施托克豪森男爵是汉诺威驻巴黎的大使，肖邦的朋友；《第一叙事曲》是肖邦唯一题献给他的作品（后来又把作品60《船歌》题献给他的夫人）。这一作品的出版日期是1836年6月（巴黎音乐学院图书馆收到原版刊本的日期是1836年7月）。原版的出版商在德国是勃来特科普与黑尔特尔，在法国是什列星革，在英国是威塞尔。威塞尔的版本上由出版商擅自加上了"无词叙事诗"的标题。

1836年9月，肖邦从德累斯顿到达来比锡，和舒曼相遇，舒曼演奏了他的《第一叙事曲》，肖邦对于他的演奏大加赞赏。1836年9月14日舒曼在给海恩里希·多伦的信中写道："我听到了肖邦一首新作的叙事曲，我认为这是他的最有创造性的（但不是最天才的）作品[①]，我告诉他，我喜欢它胜于一切。他沉思不语了好久才着重地说：'我很高兴，它也是我最喜欢的作品。'"舒曼后来在论及肖邦的《第二叙事曲》时也称《第一叙事曲》为"他的最热情和最有独创性的作品之一"。的确，这一反映肖邦爱国主义热情的作品比起《革命练习曲》来已大大跨前了一步，已经不再是小幅的素描，而是大幅的油画了。

* * *

《第一叙事曲》是一出悲壮的戏剧，一篇激动人心的史诗。全曲的戏剧性结构是沿着一条线索发展的——从抒情性转向悲剧性。其中两个 基本形象最初都是抒情性的，虽然第一个形象比较暗淡，第二个形象比较明朗，但两者的不是互相矛盾的，它们

① 原文是："sein genialischstes (nicht genialstes) Werk."

好象是同一个艺术形象的两面，而两者的派生的关系更增强了它们的统一性。因此，作为戏剧性发展的动力的，不是主要音乐形象之间的矛盾冲突，而是各个形象本身性格的转变。在这里，主题升华① 的手法起了很大的作用，这种手法不仅是再现部的特征，也是展开部的特征。全曲的结构和调性虽是前后对称的，音乐形象的发展却越来越富于动力，最后悲剧性热潮达到了高峰。

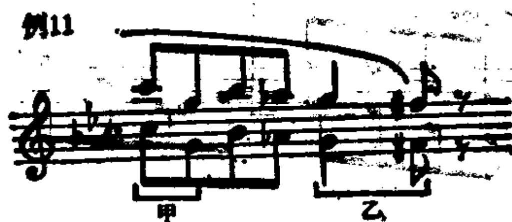
«第一叙事曲» 以简短的引子开始：

例10
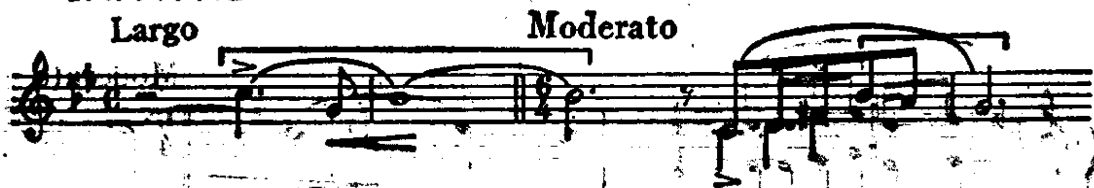
① 主题升华是一种特殊的性格变奏，即保持主题的旋律结构而变化它的力度、织体、和声等等；变化的结果，主题外貌清晰可辨，而内涵则起了质变，是主题性格的一次飞跃。为了与一般的变奏和李斯特式的"主题变形"相区别，姑称之为"主题升华"。

这个引子以朗诵性的音调、宽广的音域（四个八度）和沉重而宏亮的音响为特征，好象讲故事者的开场白，它预示了肖邦后期作品《波罗涅兹幻想曲》的引子。这个引子的节奏是严整的，因而不象包含自由节奏的《波罗涅兹幻想曲》引子那样富于即兴性，而具有沉思般的严肃的气氛，好象讲故事者正在向听众宣告，他将讲述一个悲壮的故事。引子的均匀的节奏，表现出侃侃而谈的神情。

这个引子具有很强的概括性：它表现出史诗的气概，也包含着悲剧性的因素。第3小节出现了叹息和疑问般的音调：

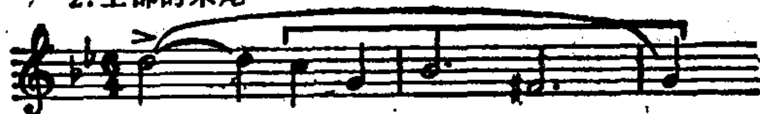


这是肖邦典型的表现浪漫主义伤感的音调①，它在这首叙事曲的音调构成中起着主导作用，各个主题中许多富于特征的音调都源出于此，例如：

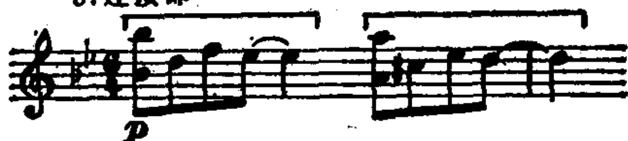


① 下行四度后又上行三度的"叹息"音调是肖邦在听到华沙陷落的消息后创作的《a小调前奏曲》(作品28之2)的核心动机，它屡次出现在肖邦的马祖卡(作品7之2、17之4、50之2)、圆舞曲(作品34之2，69之1，无作品号码的e小调)、夜曲(作品27之2)、前奏曲(作品28之22)、《f小调幻想曲》、《第四叙事曲》及《e小调协奏曲》(第一及第二乐章)等作品中。

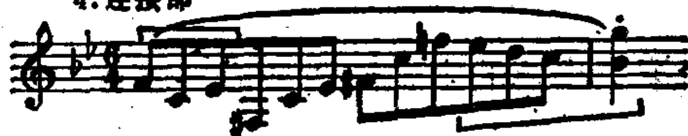
2.主部的末尾
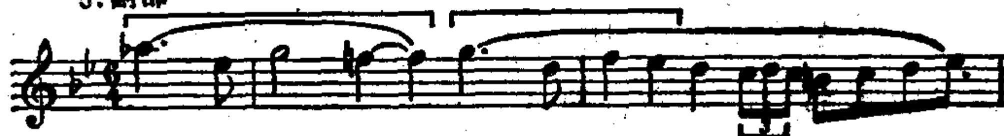


3.连接部



4.连接部



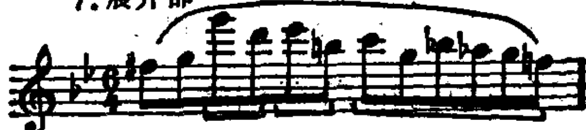
5.副部
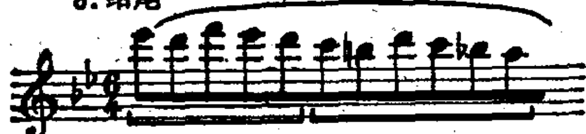


6.展开部



7.展开部



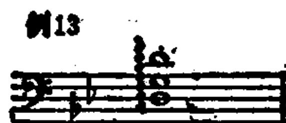
8.结尾



此外，例11的“乙”预示了主部中下行二度的音调，例11的“甲”则预示了第22—25小节的高音部音调和第56、60、64—67等小节的低音部音调。可见引子不仅概括了全曲从史诗性和抒情性转向悲剧性的布局，也概括了各个主题和各个段落中的音调要素。

引子建筑在g小调的终止式上：$\text{I}_6{}^{\flat}$—IV_6—VI_2—V_7—I。由于I_6和弦降低了根音，成为“那不勒斯和弦”，听起来象在比g小调高半音的降A大调上，这就使这首叙事曲一开始就获得了调性色彩的对比。引子的开头是严肃而深沉的齐奏，当移转到高音区时，静穆宽广的史诗性音调变为悲伤的音调（例11），这时旋律中出现了叹息般的半音进行，并显示出小调性的暗淡的色彩。

在肖邦的手稿上，第7小节的中音部清楚地写着D音上的小九度音降E，勃来特科普与黑尔特尔版和什列星革版也都遵照手稿的记法，可是威塞尔版却把降E改成D，缓和了和声的尖锐性，后来许多版本都盲从着它，刊作：

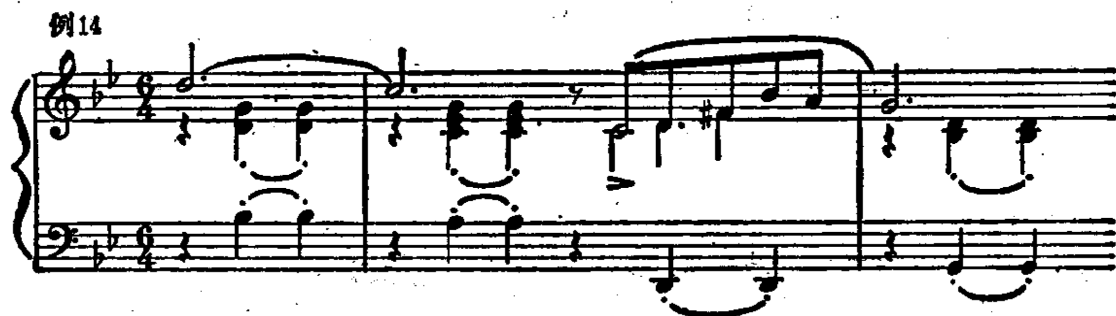


肖邦的学生阿多尔夫·古特曼和卡尔·米库里都证明降E是正确的。这个降E后来又出现在第35小节，前后互相呼应，它的正确性是毫无疑问的。诚如尼克斯所说：“这一不协和的降E可以说是整个音诗的感情的基音，它是一种提出疑问的思想，象一种突然的痛苦，射穿了灵魂和身体。”①

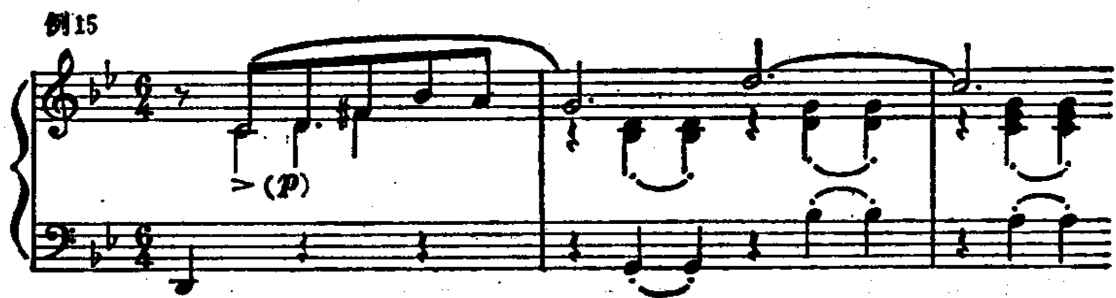
引子是不知不觉地溶化到主部（第一主题）中去的。例12之1的最后一小节在和声上是引子的终止式（V_7—I），而速度（Moderato）和拍子（$\frac{6}{4}$）已经属于主部，这就使引子和主部打成一片，前后互相贯串。这是很自然的，因为主部的音调要素

① 《夫列得里克·肖邦作为人和音乐家》第二卷第268至269页。

已经存在于引子中间，主部实际上是从引子演化出来的。从结构上来看，主部并不开始于变更速度和拍子的小节，而开始于第 9 小节的后半小节。作为主部主题发展基础的乐节应该是：



但由于速度和拍子是从第 8 小节改变的，主部开头的乐节又象是：

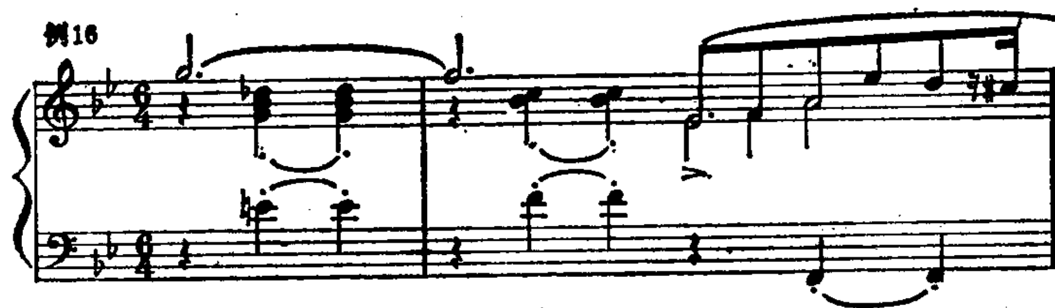


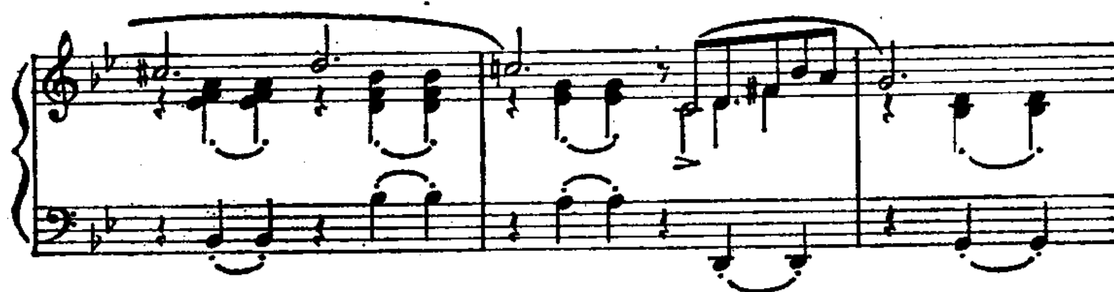
显然，主部是从引子的“补充终止”开始的（I_6—II_7—V_7—Ⅰ），并且屡次变化反复这个终止式，前后一共连续了六次。这个 2 × 6 小节是这样变化的：

$$a \quad a^1 \quad \overset{\frown}{a^2 \quad a} \quad a \quad a^1$$

这里一共有六个乐节，正中两个乐节的一气呵成，克服了主题的片段性——第三个乐节结束在降 B 大调上，但当上方声部的留音解决时，已是第四个乐节的开始，两个乐节就这样“一气呵成”：

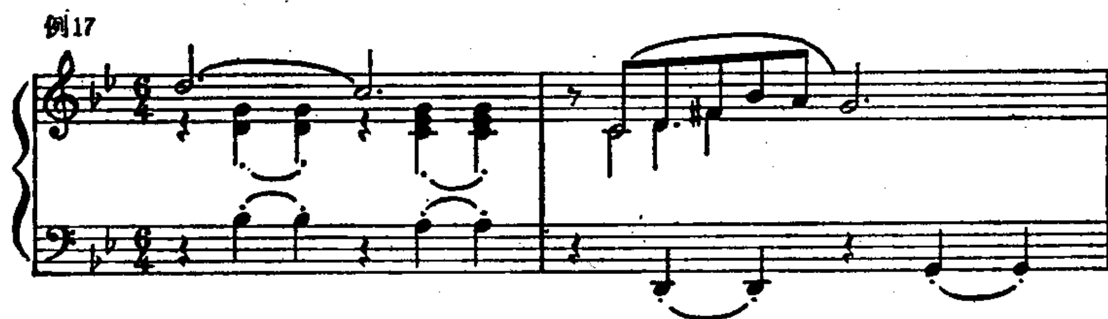
例16





主部开头十二小节的结构是稳定的，感情是平静的；但节奏是切分的，重音老是落在后半小节，实际的效果是：

例17



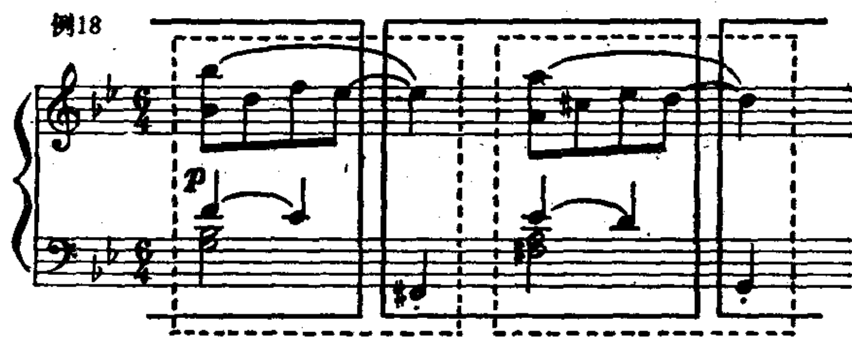
每一个乐节在和声上是从不稳定到稳定，在动力上是从紧到松，从强到弱，在音调上是从高到低，这就使主部的形象有如一声声的叹息。

前面已经说过，主部的主题是综合性的：有叹息的音调，有圆舞曲的音调，也有拨弦伴奏乐器上余音袅袅的音调，给人的印象是：主部是在讲述一个悲伤的故事，在回忆过去，在发出无限

的感慨。

从第21小节后半小节起，主部的结构开始扩充，开始变得不稳定，音域开始扩大，左手出现了对立的声部，因而获得了新的发展的动力。在这里，例11的“甲”和“乙”两种因素分别得到了发展，力量在累积，热情在增长，但并没有形成一股热潮就开始消散——这表现在第29—30小节的模进是下行的(低了三度)，而且在节奏上马上缓和下来。到了第33小节，暂时抑制的叹息变为一种天真的幻想，用即兴性的“华彩段”表现出来。然而幻想有什么用呢，接着还是一声长叹（例12之2）。

主部结束在第36小节第一拍，紧跟而来的连接部具有独立的艺术形象和主题的功能，这是浪漫派连接部的特征。连接部也象主部一样，开头的结构是周期性的（4＋4小节），以后就不稳定起来。但这里主题核心缩短为半小节（在主部的前半部分则是两小节），这是使连接部显得紧张的一种因素，另一种因素是它的切分节奏：



从和声上来看，上例应该按照实线划分小节；从节奏上来看，则应按照虚线划分小节；这就形成了一种痉挛性的切分节奏，使得连接部充满焦急不安的情绪。肖邦在1831年年底（可能是写作《第一叙事曲》的同一时期）的一封信中说：“我的心可以说

常常'切分'地跳”。可见这种切分节奏是他现实的心理感情状态的反映。

连接部的前半部分以由四个音符组成的音调为核心，其中第四个音符“切分”地拖长，好象余意未尽。但当开头四小节反复时，改用休止符来代替第四个音符的拖长，因而显得比较坚决和果断。高音部加强重音和低音部重复八度的结果更突出了切分节奏，同时力度也加强了，这些因素使得后面四小节象是一种激动的语言。可以看出，连接部的前八小节是非常富于语言的表现力的。
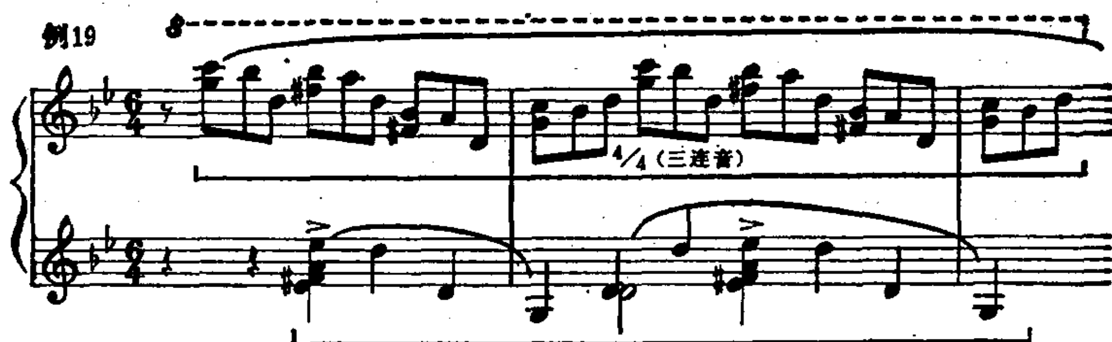
主部的前半部分在和声上是引子的补充，而连接部的前半部分在和声上又是主部的补充。肖邦就用这种“一环扣一环”的方法使引子、主部和连接部一气呵成。

连接部的后半部分获得了比主部后半部分更大的发展的动力，并出现了呈示部中感情浪潮的高峰。但这个浪潮迅即平息下来，并逐渐接近于副部的安静的气氛。当进入感情浪潮的高峰时，一个上下奔腾的动机连续了四次（第48—52小节），前三次出现在呈示部中最高的音区和最强的力度上，第四次音区移低八度，以后音区逐渐降低，力度逐渐减弱，变成低音区上喃喃的不平之鸣。这个动机包含四个由三个音符组成的副动机①，构成波状的曲线。左手是典型的$\frac{6}{4}$拍子的节奏，而右手的节奏效果是$\frac{4}{4}$拍子三连音。在呈示部的高潮上出现这种复合节奏，它在增加动力上所起的作用是很明显的：

---

① 副动机是组成动机的旋律和节奏单位。动机通常占一小节，副动机则占小节的一部分。

例19



当这个感情浪潮渐渐平息下来的时候，低音部出现了由空洞的四度和五度音程组成的音调：

例20



（第56—57，60—61，64—67小节）

这个音调是从例11中"甲"的因素蜕化出来的，但现在有了新的意义：它从紧张的连接部中萌芽，而成为过渡到柔和的副部去的媒介。在连接部末尾的琶音的波浪中，它是不容易被觉察出来的；但当最后成为副部的前奏时，它就象雨过天青时的牧人的角笛之声一般清楚地浮现。这个使人联想起法国号的音色的温和的音调好象一种呼唤的声音，它唤起了人们对于幸福生活的回忆。它的最后一个四度音程已是副部的开始，这样就又使连接部和副部打成了一片。

连接部是音乐形象戏剧化的第一步，它和具有最深刻的抒情性的副部形成对比，然后又逐渐接近于副部。连接部的调性过渡的作用到音乐形象已经接近副部以后才显示出来——g小调的Ⅰ降低根音成为增三和弦（第62小节）然后再作半音进行，进入降B大调的I^6_4和Ⅴ，而副部（第38页例5之1）则从降E调的Ⅴ开始。肖邦的这一作品正象贝多芬的某些晚期作品（作品95《f小

调弦乐四重奏》、作品111 《c小调钢琴奏鸣曲》、《第九交响曲》的第一乐章）和舒柏特的《未完成交响曲》第一乐章一样，副部不照惯例出现在Ⅲ级大调上，而出现在下中音大调上。

主部和副部都是抒情性的，在音调上也有密切的联系，两者都以终止式（Ⅴ13—Ⅰ）的反复为基础，都包含三度下行到主音的倾诉般的音调（但主部的三度音程中有中间音）：

例21

副部

pp

主部

副部的另外一些音调也是从主部派生出来的：
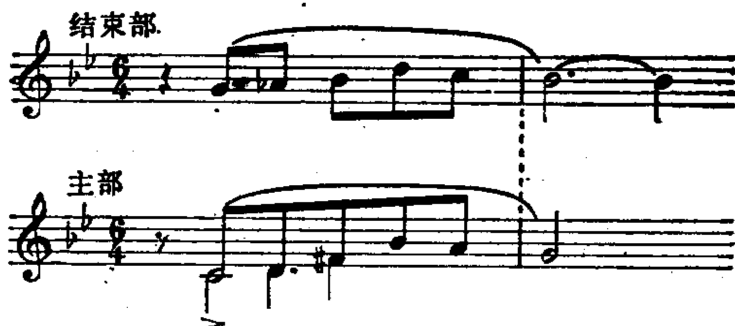
例22

副部

主部

主部
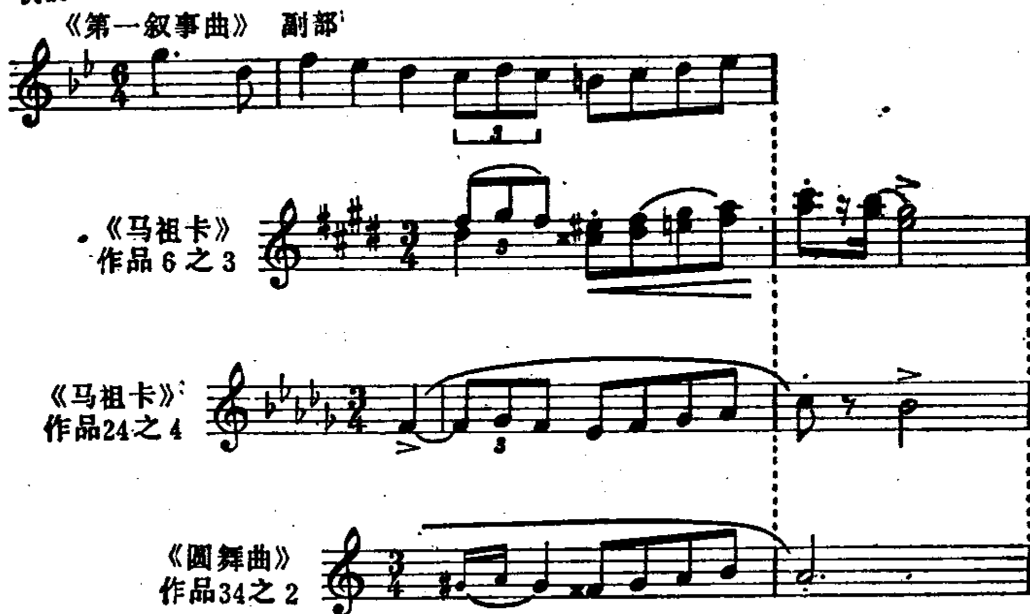
结束部（副部的补充）和主部在音调上的联系更为明显：



主部和副部的统一性不仅表现在共有的抒情性和音调的联系上，也表现在两者都包含舞曲因素一点上。但副部并不象主部那样突出圆舞曲的伴奏音型，而是隐隐约约地把几种三拍子舞曲的因素融合在一起。在副部中，我们可以看到以下几种圆舞曲一马祖卡型的节奏：



甚至可以听到肖邦马祖卡和圆舞曲中的典型音调：
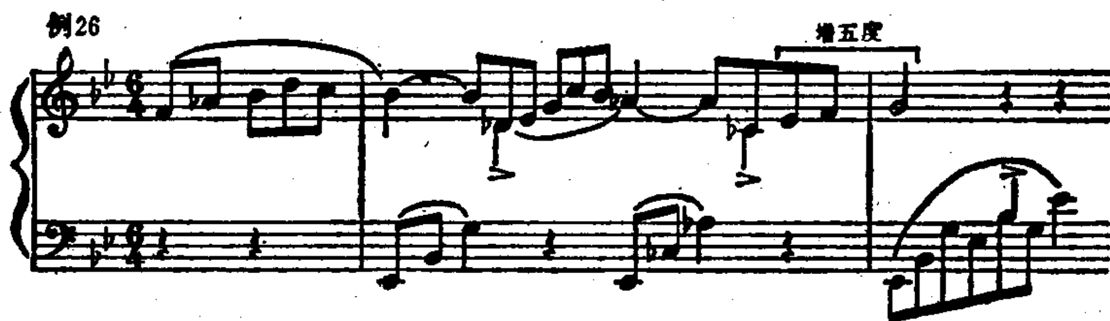


这种圆舞曲—马祖卡型的抒情主题在肖邦的成熟时期作品中是很典型的，如《第二谐谑曲》（作品31）的第二主题（第65小节起）和《第四谐谑曲》（作品54）的中部（第393小节起），都是和《第一叙事曲》副部同性质的主题，都包含 𝅗𝅥 ♩ 和 ♩ ♩. ♪ 两种节奏的混合；但《第一叙事曲》副部的舞曲因素更为含蓄，更为隐蔽，它并不具有舞曲的体裁特征，舞曲成分只是综合性主题中一种内在的因素。
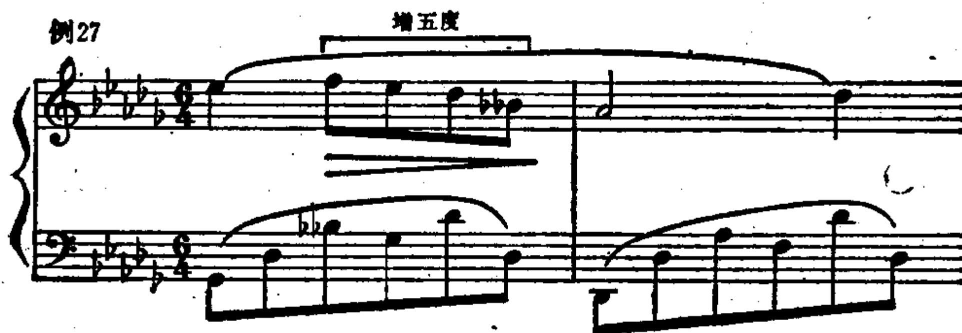
主部和副部尽管有这么多的共同之处，两者在色彩上和性格上的差别还是非常明显的。副部比较明朗、安静、柔和而富于诗意，婉转而气息宽广的旋律线在波状的伴奏音型上自由地舒展着，和色彩暗淡、呼吸急促的主部形成了鲜明的对比。两者可以说是一个抒情形象的两面——主部是抒情性的叹息；而副部则是抒情性的倾诉。主部从隐藏着焦急不安的平静到感情的高涨，最后又归于平静，而副部则始终保持着安谧，好象平静的水面只有涟漪，没有波浪。在力度上，副部始终是平衡的；在调性上，副部始终是稳定的。副部的结构虽不方正（8＋7小节的复乐段），却很稳定，构成副部的复乐段的两个乐句因第75小节（例25）的“填充”而一气呵成，这个“填充”小节不仅和副部的结束小节（第81小节）相呼应，而且在展开部和再现部中起着很大的作用，这说明它并不是外加的“填充”，而是副部的有机组成部分。模进在副部中起着较大的作用，这在肖邦的主题中是比较少见的。肖邦的旋律富有极大的灵活性，不适宜于模进；在这里，模进的用法是和副部内在的舞曲因素有关的（肖邦在舞曲中模进用得较多）。

从主部派生出来的结束部建筑在主音持续音上，在和声上是

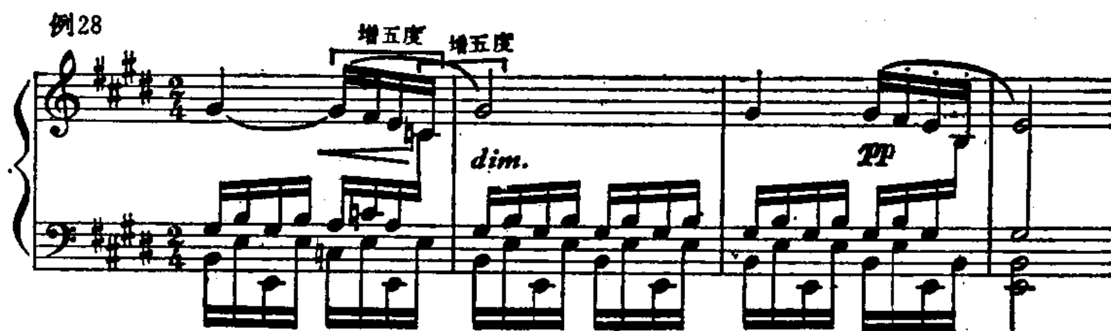
副部的补充。它和副部同样明朗、安静，但因流动的节奏和波状的音型而显得富于生气。结束部的基本结构是四小节，因反复一下而成八小节，然后通过连续上行三度的和声转向作为展开部起点的a小调去。在四小节的基本结构中，后两小节由于降低了音阶的第七和第六音（变成旋律大音阶）而使音调更为柔和。这时内声部（有>号处）保持着旋律大音阶的顺次下行，旋律收束时从音阶中降低的第六级音上升到第三级音（两端是增五度）因降低音阶中的第六和第七级音而造成的柔和的色彩和因旋律中纯五度音程的扩张而造成的深沉的音调，表现出对于美好事物的向往①：



① 用和声大音阶或旋律大音阶来丰富调式色彩，在浪漫派音乐中是富于特征的。但肖邦除了用它们来丰富调式色彩外，还广泛地利用它们特殊的音程关系来丰富旋律音调的表现力。在肖邦的作品中，当例26的增五度下行时，常表现一种抑郁的情绪，例如他的《降b小调夜曲》(作品9之1)：



肖邦曾以同样的手法来结束这一时期所写的《E大调练习曲》（作品10之3）。在这首练习曲中，缅怀亲爱的祖国的情绪是很明显的。由于这一作品的速度较慢，和声大音阶所造成的柔和色彩和深沉的音调在这里表现出悠然神往、低回无限的感情。

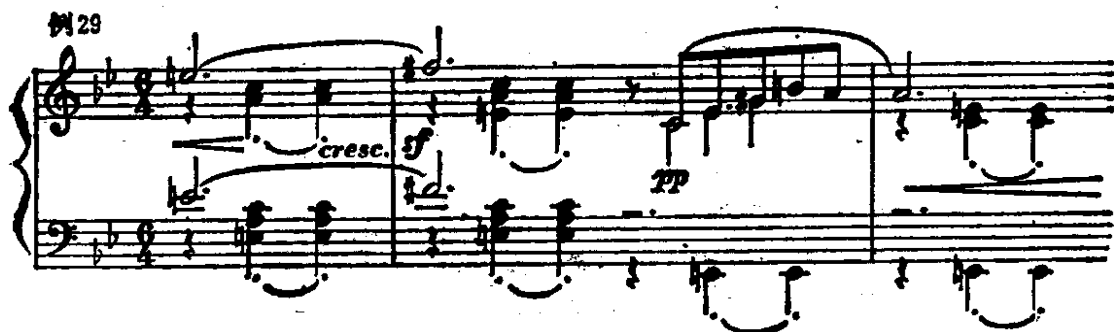


结束部的四小节基本结构反复时，出现了降b音上银铃般的八度音，好象是一种回声。现在梦境般的副部就要消逝，音乐就要进入戏剧性发展的第二阶段——展开部。

由于主部和副部都是抒情性的，不适于使结构分裂；而且按照两者对比的性质，戏剧性发展的任务不是要引起两者的矛盾冲突，而是要改变两者本身的性格；因此肖邦在展开部中用主题变形的手法替代了真正的展开。

展开部的第一个段落是主部的主题升华。调性变为a小调，整个主题在属音的持续低音上出现，象由定音鼓奏出的不稳定的持续低音老是不解决，因此造成了一种紧张的气氛，显得惊惶不安。为了加速运动，获得更大的发展的动力，结构也缩短了，原来的2×6小节变为2×3小节。在窒息着人的阴霾气氛中，人们迫切要求冲破愁云惨雾的笼罩，寻求光明和自由。到了第三个乐节，苦闷彷徨不能再继续下去，一声怒吼震破了沉闷的空气，一再重复的例4的叹息动机马上变了样子，好象有所警觉：
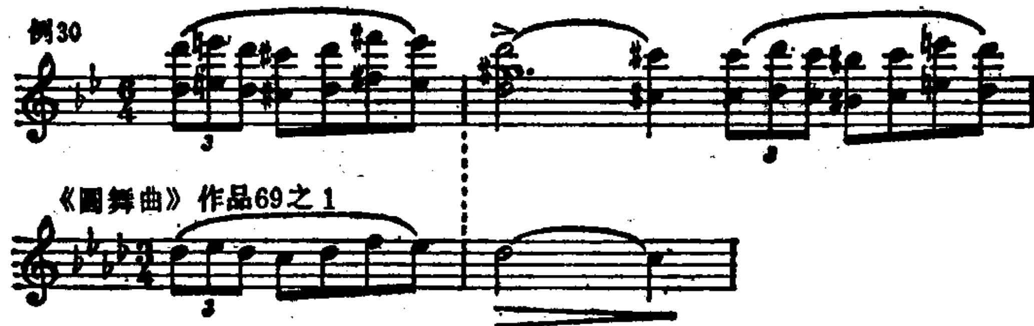
例29

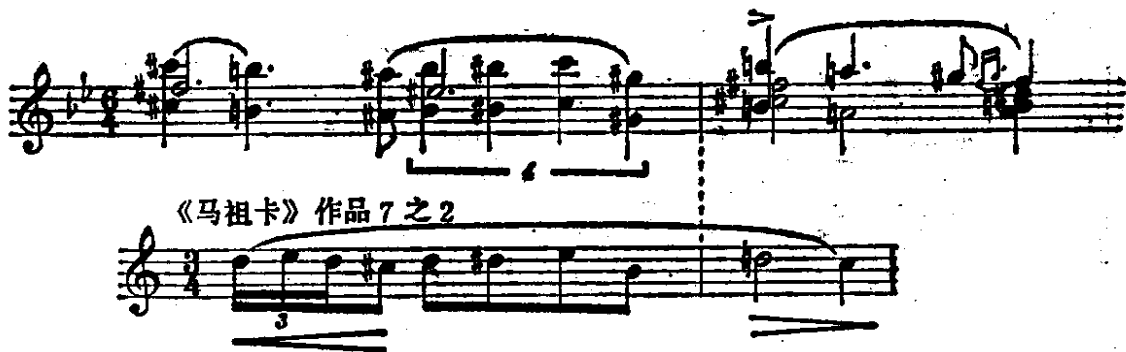


坚强的精神堡垒正在建筑起来，这个怒吼的动机一次次地重复着，通过浓密的和声和愈来愈增强的音响，逐渐接近于变得雄纠纠、气昂昂的副部。

副部的主题升华（见第38页例5之2）构成了展开部的第二个段落。调性是A大调，强有力的和弦发出了丰满的音响，这是典型的“全奏”(Tutti)的织体写法。呈示部中宁静、温和的副部现在已经一变而为英雄气概的、充满热情的主题，正象密茨凯维支的叙事诗«格拉席娜»中女英雄的性格的两面：一面是“女人的秀美”，另一面是“英雄的灵魂”。在这里从黑暗恐怖的环境中振作起来，决心为摆脱悲惨的命运而奋斗的人们显示出无限的勇气和力量，充满了昂奋、激动的心情和光荣的自豪感。这种壮丽和豪迈的气概表现得有声有色，好象一幅欢腾的节日的图景，一首胜利的、雄伟的凯歌。呈示部中原来的“填充”小节（第75小节）在这里得到了发展，成为模进的环节，而圆舞曲—马祖卡型的音调显得更为轮廓清晰；我们不妨把它们和肖邦的圆舞曲和马祖卡旋律再作一比较：

例30





这虽是雄伟的歌曲，不是妙曼的舞蹈；但充满节日欢腾的气氛，会使人情不自禁地手舞足蹈起来，使原来藏在肖邦创作思维深处的舞曲因素锋芒毕露。

在结构上和调性上；变形的副部也不再象在呈示部中那样稳定。在结构上，复乐段的第二乐句因模进而扩充；模进时上行的音阶进行逐步向高峰推进，造成壮阔的波澜。在调性上，第二乐句通过平行小调连续向上方四度的调移转，然后利用等音变换进入了低半音的降E大调：E—#c—#f—♭E。

例31

小节数 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126—137 138

在持续低音上

值得注意的是模进中和声进行的逐渐加速：第118—121小节每两小节一个和弦，第122—123小节变为每小节两个和弦。这种加速运动对于正向高峰推进中的音乐形象起了推波助澜的作用。
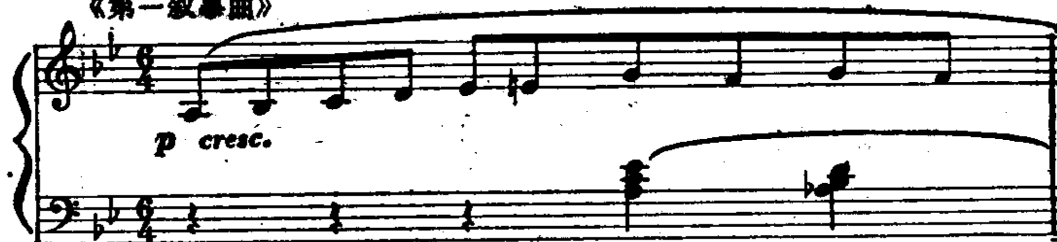
例31表明了展开部第二段落到第四段落的和声布局。总的趋向是从E大调到降E大调的转调。第126至137小节是展开部的第三段落，整个段落建筑在降E大调的属七和弦上。这是一个即兴性的段落，旋律失去了清晰的轮廓，融化成一股急流，好象是幻
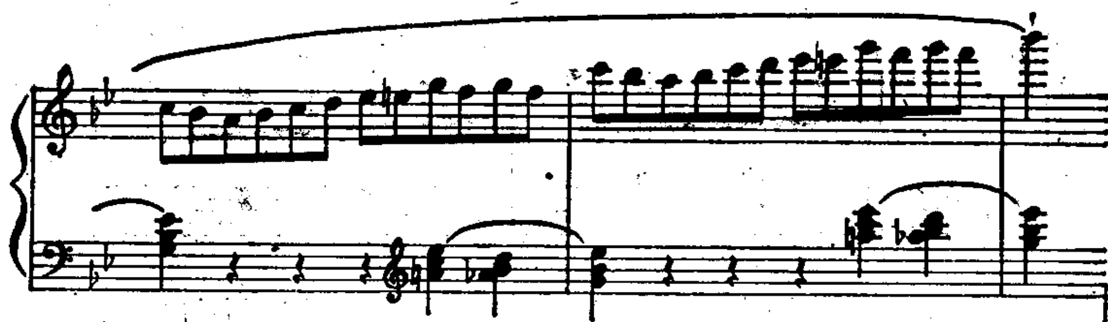
想的舒展。前面两个段落积聚起来的力量开始疏散，到了下面一个段落才又重新积聚起来。

第三段落的属七和弦解决时，已是第四段落的开始。第四段落是一个谐谑曲性质的段落，但在音调上和节奏上具有快速圆舞曲的特点。以四小节的乐句为单位的方整性和循环性结构，以动机的反复为基础的旋律发展手法，也都是和舞曲的特 点 相 一 致的。作为第 146 小节以后模进基础的旋转式音调，使人想起肖邦的«降E大调圆舞曲»，这个音调在后来的发展和«降E大调圆舞曲»尾声中的个别音调更为接近：
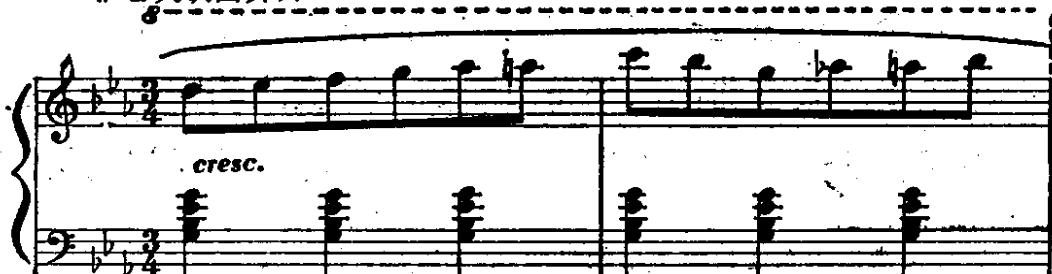
例32
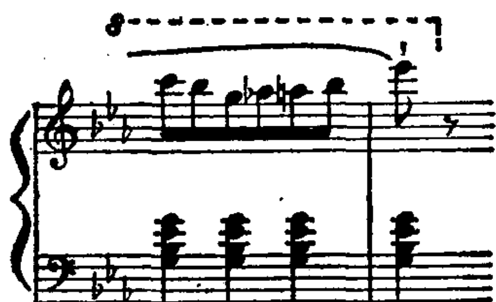
《第一叙事曲》





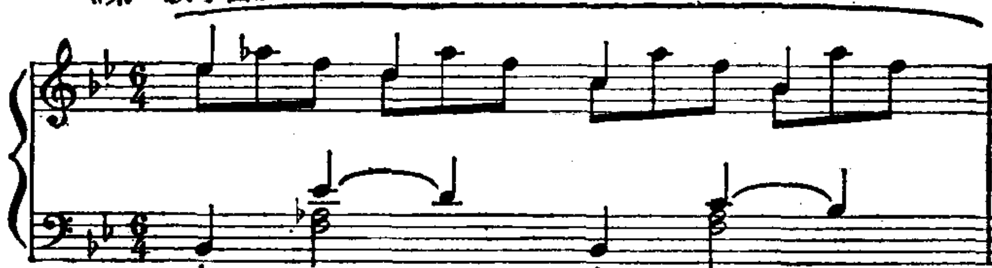
《♭E大调圆舞曲》
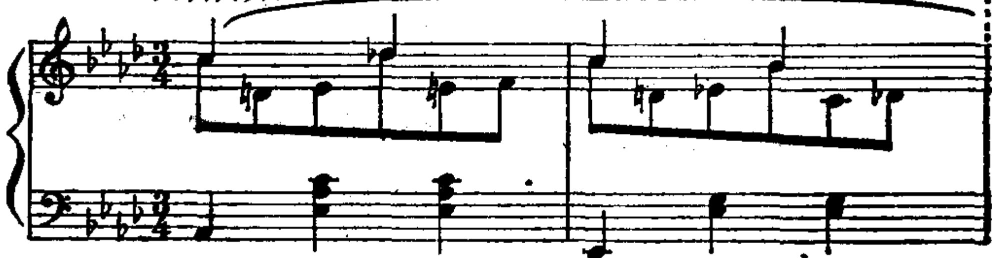




象«降A大调圆舞曲»（作品42）那样的$\frac{3}{4}$和$\frac{6}{8}$拍子的同时结合，在这里也可以找到①：

例33





第四段落的主题材料显然脱胎于引子的第三小节（例11），但已变成一种戏谑的性格，借以与前面和后面的英雄气概主题形成对比，因此这个段落在这一作品中起了“间奏”主题的作用。我们在这首单乐章的叙事曲中已经可以看到一种套曲的因素——副部具有奏鸣曲套曲第二乐章（慢乐章）的性质，而展开部的第四段

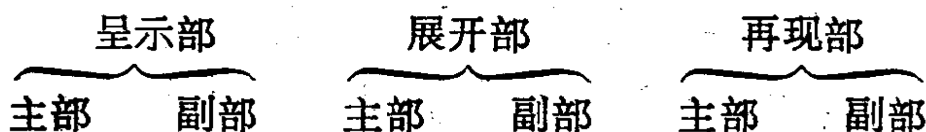
① 这种交错拍子在连接部中已经出现过(见第83页例19)。

落则具有第三乐章（谐谑曲乐章）的性质。这种套曲的因素在李斯特以后的交响诗、狂想曲等作品中起着很大的作用。在第四段落的后半部分，又通过模进把力量累积起来。第 146 小节起是半音上行的旋律模进，第 150 小节起是全音上行的旋律与和声模进，最后又通过等音变换从升 f 小调进入降 E 大调，为再现部作好准备：

小节数：	150	151	152	153		153-156	157-166
调　性：	♭E	F	G	A	B	#f	♭E

（150—153：全音上行）
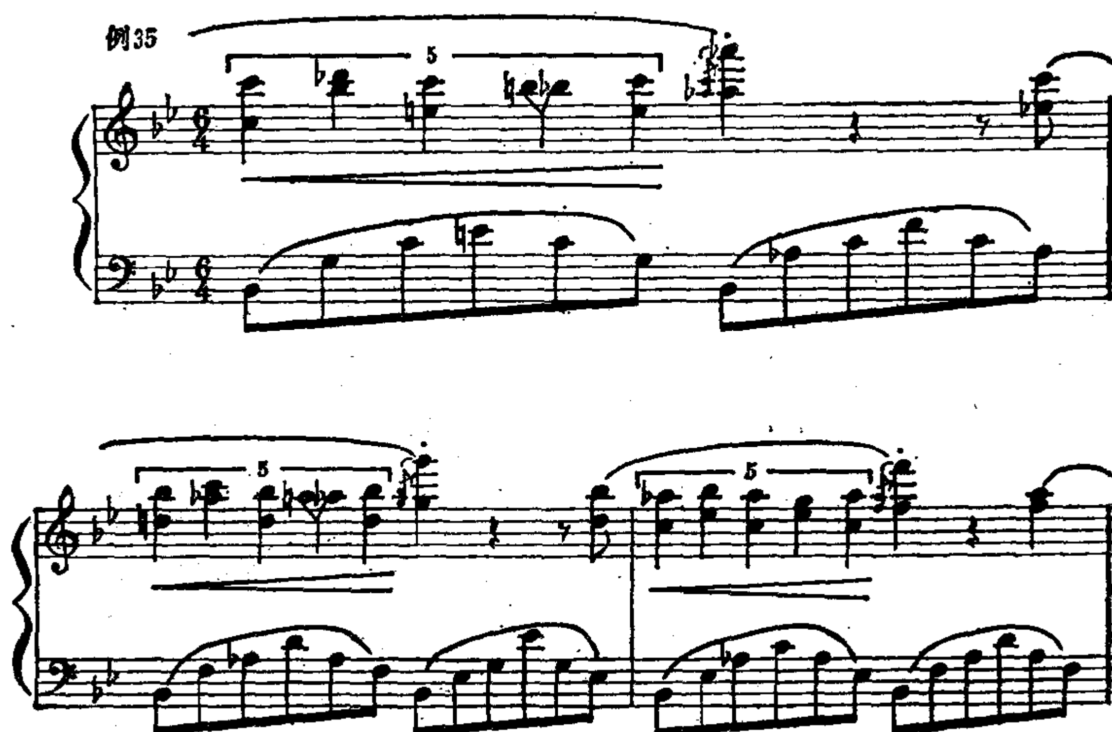
再现部是倒置的——副部在前，而主部在后。这一方面由于当在展开部第四段落中疏散了的力量重新积聚起来的时候，音乐形象又接近于副部；另一方面由于按照音乐形象发展的结局，色彩比较暗淡的主部有放在后面过渡到悲剧性的尾声中去的必要；而且，如果再现部不是倒置的话，整个作品的结构布局将变成：



这就会使人感到单调和累赘。

再现部中的副部仍在降 E 大调上出现，象在呈示部中一样。这种不平常的调性布局是为了配合结构上对称地集中的布局，使调性上也有同样的布局。这又是一次主题升华，它在性格上和色彩上一方面保持展开部中的英雄气概，一方面又接近呈示部中明朗的抒情性。结构仍是复乐段，第一乐句用呈示部中的音区，但在一定程度上保持了展开部中的丰满的音响。第二乐句则用展开部中的音区，音响也更为丰满，气概显得更为豪迈，但调性和结构都是稳定的，没有掀起象在展开部中那样的波澜。到了结束部，几乎恢复

了呈示部中的安静的抒情气息，只是力度依然很强——可以看出，经过了戏剧性的发展以后，副部的性格已经起了变化，变得精神饱满，威风凛凛，就连抒情的语言也讲得坚强有力了。第75小节的音调在这里象在展开部中一样起着很大的作用，但变得更富于装饰性，而且提前了三小节以模进的方式出现，因此和声也有了改变（在属音持续音上），在节奏上则是五连音和六连音的同时结合：



这些旋律上、和声上与节奏上的细节，使音乐增加了耀目的光彩，造成了一种辉煌的气概；当第二乐句出现时（第174小节起），音区移高了八度，和声更加丰满，乐曲就显得更为壮丽了。

为了加快发展的速度，增加发展的动力，再现部中取消了连接部。主部回到了主调，但保持着象在展开部中一样惊慌不安的阴霾气息，和声还是建筑在不稳定的属音持续低音上。悲壮激昂的热情也象在展开部中一样迅速上升，到主部主题收束（第206—207小节）时，达到全曲的高潮，由此进入暴风雨般的尾声

（第 208 小节起），作为悲剧性的结局。

在主部收束时所形成的高潮中，一系列的平行六度象激昂慷慨的宣叙调，说出了英雄的豪言壮语(下例 1)。它导向紧跟而来的悲剧性尾声，并已包含了尾声中的音调要素〔下例 2 是第 216 — 224 小节的旋律轮廓，音调脱胎于例 1 〕：

例36 Oppassionato

a b

il più forte passibile

poco rit.

c
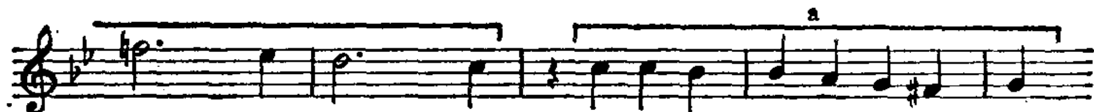
1.

2.

c c b
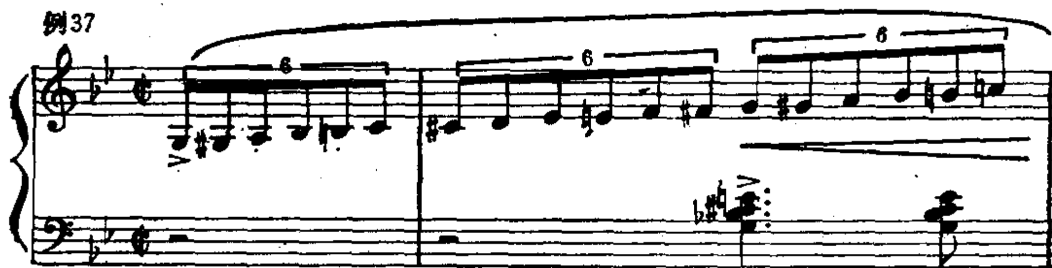
① 类似肖邦在同一时期所作《降 D 大调夜曲》(作品27之 2)中的装饰音型：

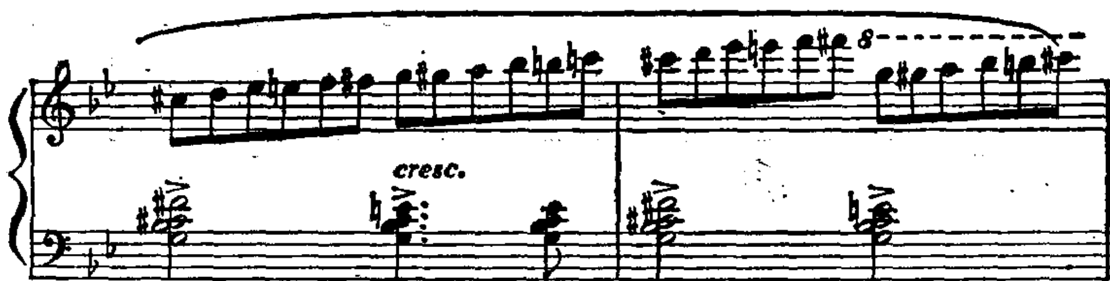
例34



«第一叙事曲» 的尾声象 «第二叙事曲» 和 «第四叙事曲» 的尾声一样，是由新的主题材料构成的，这就使它在艺术形象上具有独立的意义，这是浪漫派写作尾声的典型作法① 。这一作品的尾声充满悲剧性冲突的紧张气氛，但开始时的结构是周期性和方整性的，它以四小节的乐句为单位，象旋风一般疾卷而来。从第 230 小节起，结构开始扩充，低音部的半音阶上行和力度的渐强相配合，向着高峰推进。一个顽强的音型在高低不同的音区上不断反复（第238—241小节）之后，在六个八度之间上下驰骋的音阶表现出热情的沸腾：

例37



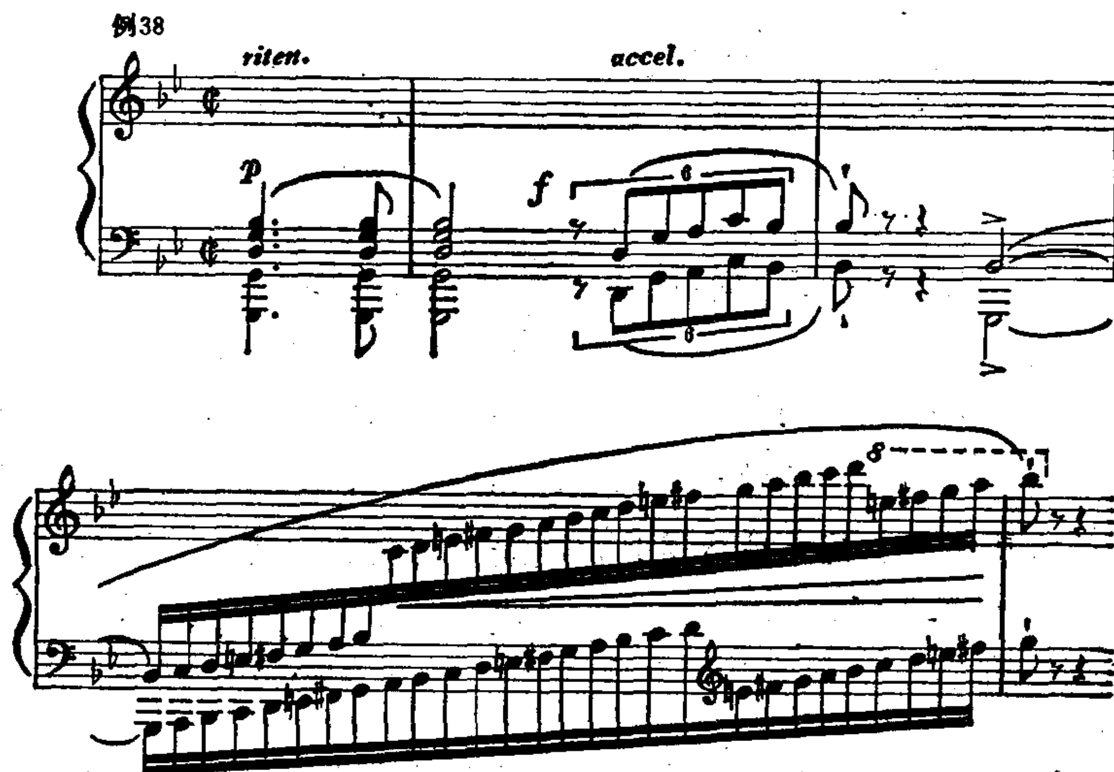


左手是展开部和再现部中主部主题的怒吼声（脱胎于第 101—105 和 201—205小节），尖锐的减七和弦恰好配合着右手的半音阶进行，其中每个六连音的第一个音符构成了三全音（增四度

① 在贝多芬的某些作品(如«爱格蒙特序曲»)中也可以看到这种现象。

或减五度）①，因而增强了减七和弦的尖锐的音响。在悲愤的音阶进行的浪潮中，无穷的力量正在滋长。接着，暗淡的低音和弦用缓慢的速度和丧葬进行曲一般的附点节奏奏出，然后是悲壮激昂的宣叙调，接着又是热情沸腾的音阶进行：

例38



上例的第二个音调（宣叙调）原是展开部和再现部中的一个动机（第100—101和200—201小节），它在这首叙事曲中一开头就隐约出现在引子中（第4—5小节），后来在主部和结束部(例23)中起了很大的作用。但在这里有了完全不同的性质，它是悲剧性的独白，是英雄奔赴死难以前的誓语(在肖邦后来所作的作品32之1《B大调夜曲》的悲剧性尾声中，也包含着同样性质的宣叙调)。

丧葬进行曲似的暗淡的和弦和悲壮的宣叙调再一次出现。最后，山崩地裂般的音阶进行（也象例37一样包含强拍上尖锐的三全音）从慢到快，从反行到齐奏，发出了森严恐怖的声音。这是

① 类似肖邦在1831—1832年间所作的《第一谐谑曲》的末尾。

惨酷的生死斗争中的悲剧性结局，也是通向自由和解放的必经的道路；正如密茨凯维支在《青春颂》中所说的：

年轻的朋友们，我们前进！
幸运的是那些在斗争中倒下，
作为向着光荣之城去的阶梯，
奋不顾身的人们！

二　第二叙事曲（F大调，作品38）

要是解释者不觉得有必要向听众表现一朵被一阵风吹落下来的野花，风对花的抚弄，花的反抗，风的激烈斗争，花的恳求，它最后破碎落地，这是可能的吗？可以这样解释：野花是一个村女；风是一个骑士。

——安东·鲁宾什坦

1838年秋，肖邦和乔治·桑一同到地中海巴利阿利群岛中最大的海岛玛约喀去旅行，最初住在玛约喀首府帕尔马一所称为“风庐”的农家房舍，十二月十五日迁到离巴尔马数哩的天主教的伐尔得莫萨修道院，就在这所修道院里写作了《第二叙事曲》。尼克斯在说到肖邦在玛约喀写作的作品时说：“性情暴躁的、焦急不安的、猛烈地嘲笑的《诙谑曲》①和失望的忧郁的第二首《波罗涅兹》（c小调）②都是和我们想象中的肖邦当时所有的心情十分一致的，在《叙事曲》中也没有矛盾的东西③。”帕尔马的气候变

① 指《升c小调诙谑曲》，作品39。

② 指作品40的第二首。

③ 《夫列得里克·肖邦作为人和音乐家》第二卷第45页。

幻无常，而肖邦的心情好象是随着气候的变化而变化的，这些都反映在他当时所写的作品中。正如乔治·桑在《我的生活史》中所写的情况（见本书“总论·四”）也有助于我们理解这首作品。这首乐曲开头宁静朴素的主题使人想起肖邦一封信中所说的情景：“今晚的月亮是奇异的，我从来没有看见过它比现在更美。……在这里的天空下，你沉浸在一种诗意的感情中，好象一切东西都在蒸发。”①而惊心动魄的第二主题则似乎反映了乔治·桑《在玛约喀的一冬》中所描绘的景象：“我从来没有听见过这样悲伤的、象在空室中发出绝望的哀鸣般的风声。急流淙淙作响，乌云迅速移动，大海的雄壮而单调的潮音为暴风雨的呼啸和惊惶失措地在狂风中飞过的海鸟的哀鸣所掩没；象尸衣般突然降下的，穿过破廊渗入修道院的浓雾，使我们互相看不见，并使我们拿来照路的小灯变得好象在走廊下摇晃的鬼火；还有寺院生活中千百种其他的事情都一齐立即涌现在我的记忆中：这一切的确使这所修道院成为世界上最浪漫主义的住宅②。”

肖邦在1839年1月至4月间给丰塔那的信中屡次提到写作和出版《第二叙事曲》的事。在1月12日写于伐尔得莫萨修道院的信中他写道：“在几星期以内你将收到一首叙事曲、一首波罗涅兹和一首谐谑曲。”在3月2日从马赛发出的信中，他提到已把《第二叙事曲》在德国的出版权让给来比锡的出版商海恩里希·亚尔伯特·普罗勃斯特，稿费是1000法郎，并要丰塔那向他收取500或600法郎的《叙事曲》稿费。在3月6日从马赛发出的信中，他提到把《第二叙事曲》题献给罗柏特·舒曼。3月10日从

① 给丰塔那的信，1838年12月28日写于伐尔得莫萨修道院。

② 《玛约喀的一冬》第116页。

马赛发出的信中也提到出版这一作品的事。4月间从马赛发的信(卡拉索夫斯基认为该信是在2月间写于伐尔得莫萨修道院)则要丰塔那把《叙事曲》和《波罗涅兹》既不卖给什列星革，也不卖给普罗勃斯特，他说："他们是这样的犹太人，一切都留着等我回来再说。"

这首叙事曲出版于1840年11月（巴黎音乐学院图书馆收到原版刊本的日期是1840年12月）。原版的出版商在德国是勃来特科普与黑尔特尔，在法国是特鲁培那，在英国是威塞尔。肖邦把这一作品题献给舒曼。《第二叙事曲》的作曲家手稿的影印照片，曾刊载于巴黎多尔本（长兄）所编的《肖邦手稿三种》。

1841年4月26日，肖邦在卡米尔·普来厄尔（钢琴家、作曲家、出版商及钢琴制造商）家里的音乐会上演奏了《第二叙事曲》和其他作品。李斯特在1841年5月2日的《音乐杂志》(《Gazette musicale》)上论述肖邦的这个晚上的演出说：

> ……如果围绕着他的名字的光彩还有些不足的话，如果围绕在他头上的光圈还不够辉煌的话，并不是因为他没有和著名的《康拉德·华伦洛德》和《巡礼》的作者①同样的感情深度；而是因为他的表现方法受到太大的限制，他的乐器太不完全；他不能用一架钢琴来显示他整个的自我。因此，如果我们没有弄错的话，一种阴暗而连续的痛苦、一种向外在世界显示出来的矛盾、一种在表面的快乐中无形中减少的烦恼，简言之，一种完整的个性在最大程度上引起了人们的注意和喜爱。
>
> ……他懂得怎样给予新的思想以一种新的形式。属于他的国

① 指密茨凯维支。《巡礼》指《波兰民族和波兰巡礼》。

家的狂烈和粗犷的因素在大胆的不协和音中、在奇异的和声中表现出来，而属于他的个性的优美和温雅则在一种无可比拟的幻想的无数线条和无数装饰音中显示出来。

在星期一① 的音乐会上，肖邦所选的节目是自己的作品中离古典形式较远的曲子。他演奏的既不是协奏曲，也不是奏鸣曲、幻想曲、变奏曲，而只演奏了前奏曲、练习曲、夜曲、马祖卡……两首练习曲和一首叙事曲被要求“再来一次”，要不是在他苍白的脸上已显得十分疲劳的话，人们会逐一要求每一个节目再来一次的。……

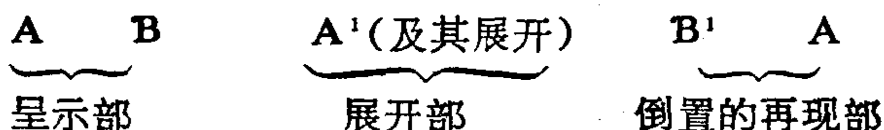
舒曼在《音乐新报》上评论肖邦的作品37两首夜曲、《第二叙事曲》和《降A大调圆舞曲》（作品42）时写道：“我们必须注意到《叙事曲》是一首最出色的作品。肖邦已经写过一首同一名称的作品，那是他最狂热和最有独创性的作品之一；新的一首是不同的——艺术性逊于第一首，但幻想及情趣（geistreich）则并不多让，其中热情奔放的插部似乎是后来加进去的。我记得很清楚，当肖邦在这里② 演奏这首《叙事曲》时，是结束在F大调上，而现在则结束在a小调上。当时他说他是受密茨凯维支的诗的影响写作叙事曲的。一个诗人可以很容易为它们填上歌词，它们打动了人们的灵魂深处。”

舒曼所说的“热情奔放的插部”大概指Agitato一段。在这以前，第157—164小节的低音部已经预示了第一主题；肖邦最初在Agitato一段所写的可能是第一主题在F大调上的完全再现，后来感到这样的结束不符合创作构思的要求（按照创作构思需要

① 即4月26日。

② 指来比锡。

一个悲剧性的结尾），因而改写成现在这样非常戏剧化的结尾，连调性也没有保持，最后仅仅让第一主题回光反照似地出现一下。如果是这样的话，原来以在F大调上的第一主题结束的《第二叙事曲》（舒曼在来比锡所听到的）的结构应该是：



这就非常接近于《第一叙事曲》的结构。

* * *

《第二叙事曲》是四首叙事曲中标题性和描写性最鲜明的一首，自然界形象的描绘和心理状态的刻画在这里获得了统一。这一作品以两个形成强烈对比的主题为基础，当第二主题首次出现时，没有准备的、突然的对比是非常戏剧化的。以后两主题交替时都是逐渐接近而不再是突然的对比，但充满动力的主题内部发展也是富于戏剧性的。作品的最后为了加强戏剧紧张性，没有按照传统的三部曲式或回旋曲式让开头的主题再现，这种情况在较早的《g小调夜曲》（作品15之3，作于1833年）和《B大调夜曲》（作品32之1，作于1836—1837年间）中已经存在，而在这一叙事曲中表现得更为戏剧化，最后甚至取消了调性的再现，结束在中音小调上。

第一主题非常明朗、清新、优美、淳朴，有些田园风味，同时也表现一种恬静、愉快的心情。这又是一个综合性的主题，其中歌曲性和舞曲性结合在一起，抒情性和叙事性结合在一起。如歌的旋律从容而流畅地进行着，因三拍子的舞曲律动予人以微波荡漾之感。声乐的特点和器乐的特点在这里保持着有机的统一。
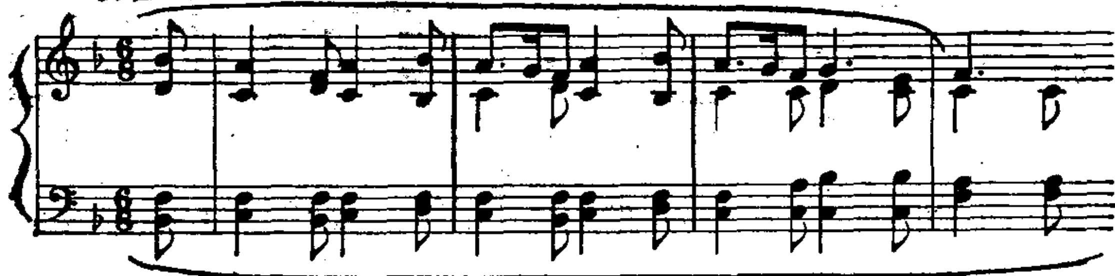
这个主题还显示出和民间音乐的密切联系。不仅音调接近于民歌，“起、承、转、合”的结构（三部曲式）也表明了它和民间创作的血缘关系：

		a	a	b	a^1
结构功能：	引子	起	承	转	合(扩充)
小节数：	$1\frac{1}{2}$	4＋4	4＋4	4＋4	4＋4＋4＋4＋4
主题因素：		甲乙	甲乙	丙乙	甲乙　乙　模进　补充
调性：		F		a-C	F　a　F
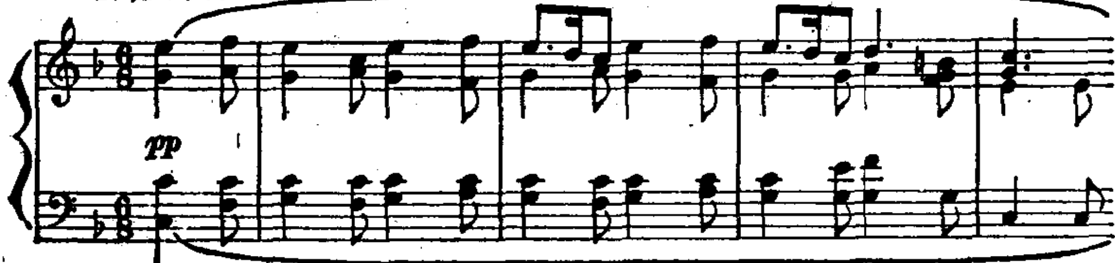
上表中“乙”的因素在不同调上的出现，形成了一种微妙的色彩变化；它在主题中起了“副歌”的作用（在结构上，它是一个乐句）：

例39
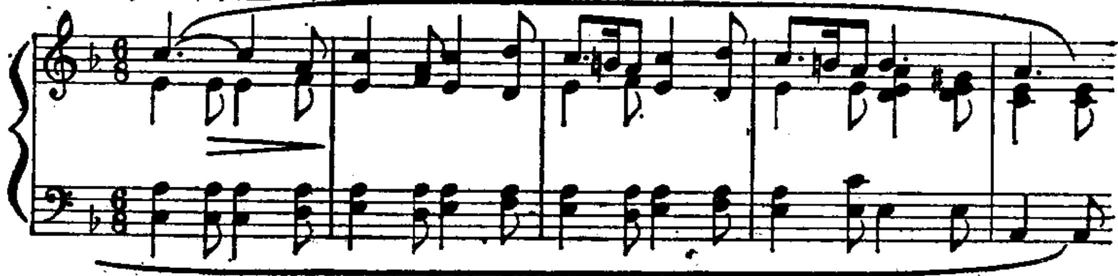
1.在F大调上



2.在C大调上
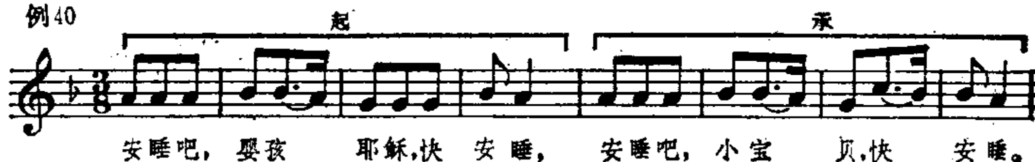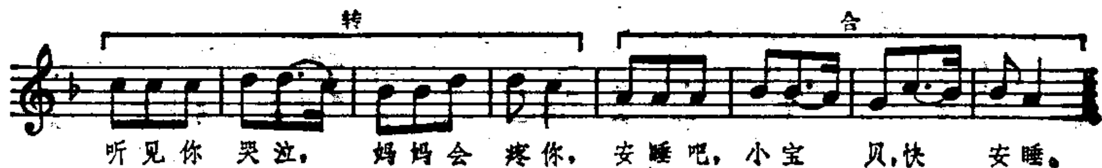


3.在 a 小调上



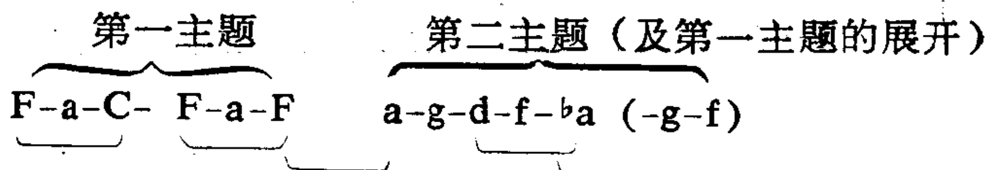
第一主题的朴素、安静的波状旋律和“起承转合”的结构，都和波兰圣诞节歌曲《安睡吧，婴孩耶稣》有些相似（在写作《第二叙事曲》的七年以前，肖邦曾在这首歌曲的旋律基础上创作《b 小调谐谑曲》中间部分的主题）：

例40





这种“起承转合”的形式在波兰民歌（如《云雀》）中常常可以看见。在《第二叙事曲》的第一主题中，“起承转合”的功能在结构上是扩大了，在调性上也有了发展：“起”和“承”在主调上，“转”在关系调上，而“合”的调性则是“起”、“承”和“转”的综合。这个主题的三度关系的调性布局，暗示了整个作品的调性布局：



第一主题(及其展开)　　第二主题(及第一主题的展开)尾声

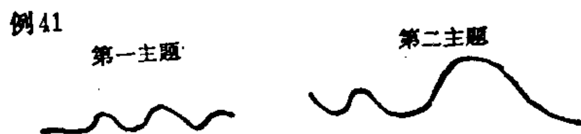
F–♭D–♭G–b–♭B–g–♭E–E–C–F–♭b–g–d　d–a　　　a

上表中有 ⌴ 号的都是三度的调性关系，而作为整个作品的调式基础的F大调（开始的调）— a 小调（结束的调）交替调式，也是三度关系的。肖邦在一两年以前所作的《降b小调谐谑曲》也用了交替调式，但交替的是比较常见的关系大小调（后来创作的《f 小调幻想曲》也是这样），而这一回的交替大小调则是既非同调号又非同主音的两调。

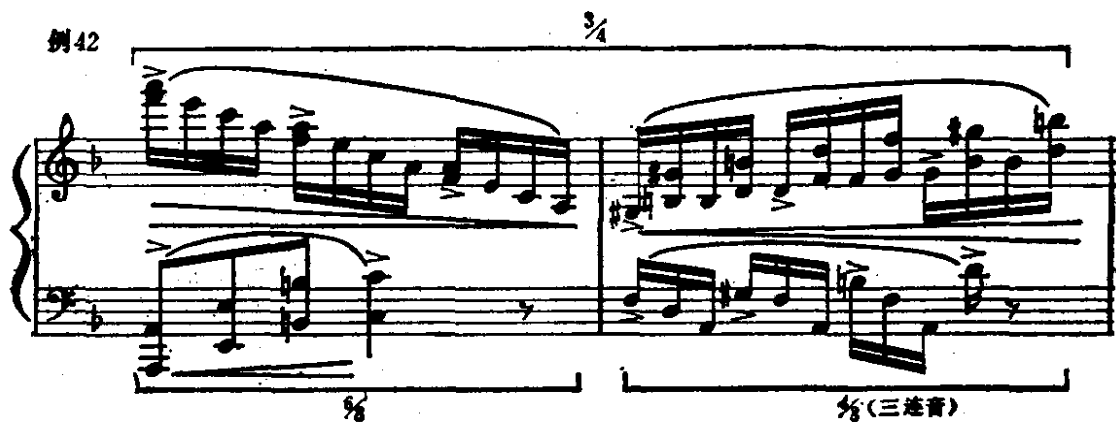
第一主题是 ‖: a :‖ b a 形式的三部曲式，其中 a 是由一问一答的两乐句(主题因素“甲”和“乙”)组成的乐段。最后，主题因素“乙”出现在 a 小调上，然后再通过模进回到F大调。这个 a 小调上的乐句，是音乐形象从明净转向幽暗的关键所在，它不仅预示了全曲调性发展的方向，也预示了音乐的悲剧性结局。后来，当第一主题再现时(第83小节起)，答句没有把话说完就为休止符所打断。中间省去了“承”、“转”和“合”的前半部分，直接进入主题因素“乙”在 a 小调上的出现，并作了充分的发展，形成一个通向第二主题再现的展开部。以后，在全曲的结尾，这个 a 小调上的乐句又一次出现在我们面前，画龙点睛，成为全曲的结论。由此可见这个关键性乐句在音乐形象发展中所起的重要作用。

来势汹汹的第二主题象一阵旋风一般突然刮地而起，在宁静的第一主题之后掀起这一场“平地风波”，使人感到惊心动魄。在速度上，小行板的第一主题和急板的第二主题形成缓急的对比；在调性上，大调的第一主题和小调的第二主题形成明暗的对比；在力度上，小声（sotto voce）的第一主题和双 *f* 的第二

主题形成和风与狂飙的对比；在旋律上，小曲线的第一主题和大曲线的第二主题形成微波和巨浪的对比：
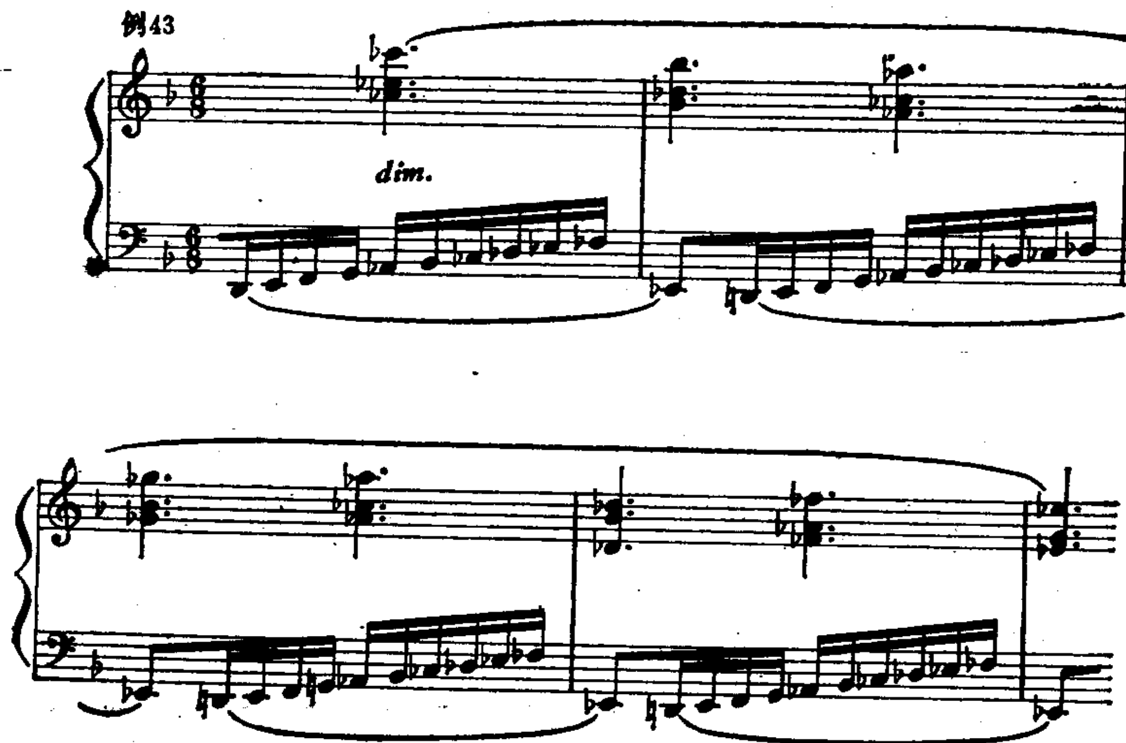


两个主题的旋律的性质也是截然不同的：第一主题是歌唱性的，第二主题则是技术性的琶音进行。第一主题平滑、流畅、舞曲性的节奏和第二主题急遽的、复杂错综的节奏也形成松弛和紧张的对比。第二主题的拍子虽然仍旧是$\frac{6}{8}$，实际上右手部分是$\frac{3}{4}$，左手部分是$\frac{6}{8}$和$\frac{4}{8}$（八分音符三连音的）的结合：如果按照拍子的性质把音符分组书写，并在每拍的第一个音符上加上">"号，就更容易明瞭：



在和声上，第二主题的开头八小节建筑在持续低音A上(从 a 小调转向 g 小调)，接着是模进转调，持续低音改为G（从 g 小调转向 d 小调)。尖锐的减七和弦不断地和带有倚音的小三和弦相交替，已经显得非常紧张；而从第二主题的第17小节起，更配合着结构的扩充，出现了动荡不定的调性发展，更加富于戏剧性。这表现在：低音部奏出了奔腾的波浪式的音型；高音部用第一主题的节

奏响起了号角之音，好象是从惊风骇浪中发出来的惊呼之声；调性连续向上方小三度转移，配合着乐节的上行模进和力度的逐渐加强向着高峰推进。紧张的调性发展停留在降a小调上。在固定低音的背景上出现了“众赞歌”风格的反复乐句：



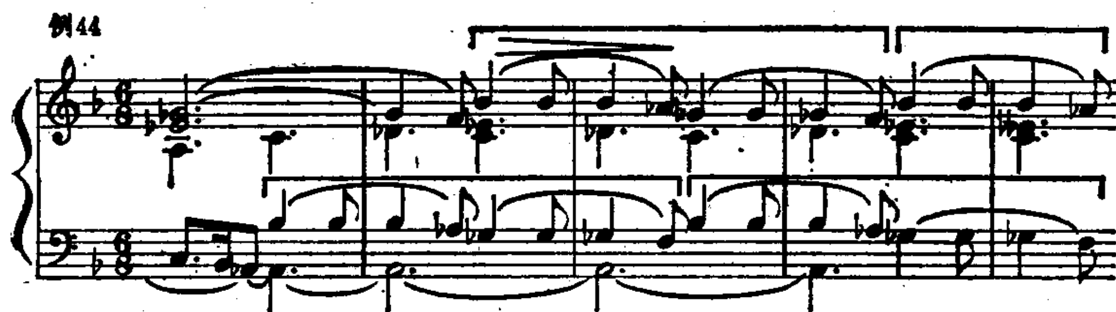
低音部波涛汹涌般的音型由降a旋律小调的上行音阶构成，高音部“众赞歌”式的平行三度和八度则是自然小调与和声小调的结合——中间用自然小调的V，乐句的末尾用和声小调V，造成“弗里基亚进行”。音区和力度都逐渐下降，当上例的乐句反复时，高音部移低了八度。暴风雨气息逐渐平息下来，逐渐接近于安静的第一主题。

绘声绘色的第二主题好象在讲述一个暴风雨中的惊险的故事，它的标题性和描绘性是非常鲜明的：从开头的暴风骤雨的形象，到惊风骇浪中传来惊呼之声的形象，再到祈祷的歌声和汹涌的波涛声混成一片的形象（例43），似乎和密茨凯维支的叙事诗

《希维德什扬卡》的故事情节相吻合，但也未尝不是玛约喀岛上暴风雨景象、伐尔得莫萨修道院中恐怖景象和肖邦内在的抑郁心情的反映。
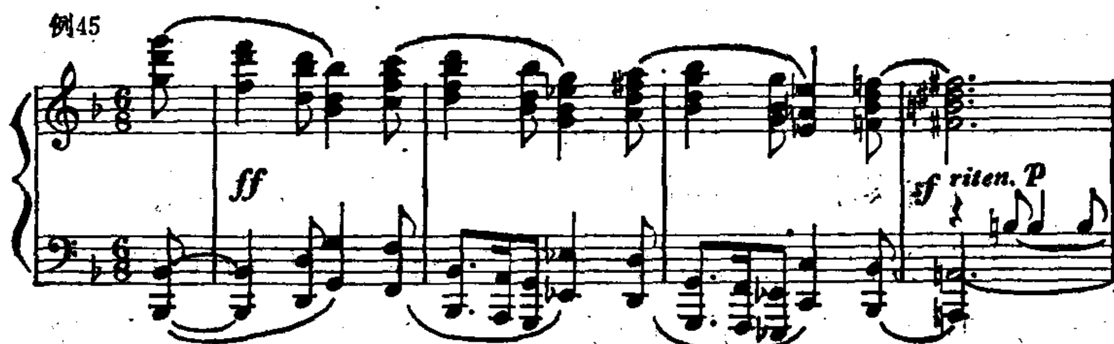
第一主题随着暴风雨形象的平息而再现，但这一次没有陈述完全，只剩了头和尾，中间突然为休止符打断，表现出若有所思、欲语又止的形象，这是容易理解的：在惊心动魄的暴风雨以后，心中余悸犹在，已不可能回复到开头明朗、宁静的心情。这一段表现回忆和沉思形象的音乐显然是心理状态的刻画，把它解释为希维德什湖上一位容光焕发的姑娘的形象，是不能令人心服的。

Tempo Ⅰ 第13小节的终止式为减七和弦所打断，形成“阻碍终止”，调性突然从F大调转向♭D—♭G，出现了“卡农”式的模仿：
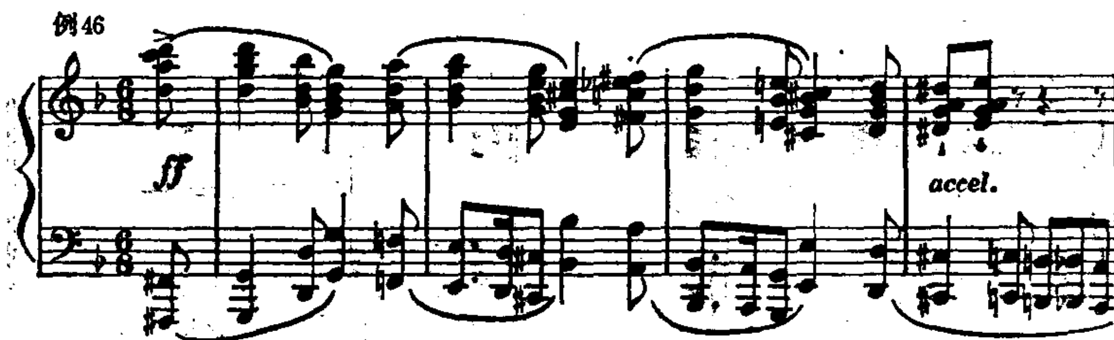


这一段模仿进行从降D大调移到降G大调，后来经过了第一个感情浪潮以后，又从C大调移到F大调（比前一次降低半音），然后是第二个感情浪潮，反映着两种心情的交替：一种是游移不定的心情，另一种是热情高涨的、激动的心情。第一个感情浪潮从b小调上的上行模进开始，到下例达到高峰，突然为一个变和弦打断：

例45



上例包含♭B—g—♭E的连续下三度模进，正当热情奔放的时候，突然出现了降E大调的Ⅴ和E大调的Ⅴ2所造成的假进行，音乐气氛随调性的转换突然平静下来，内声部又出现第一主题开头的音调。后来肖邦在《f小调幻想曲》中（第143小节）用了同样的突然转调的手法（连调性关系也是相同的）以配合形象的转变。第二个感情浪潮比第一个移低半音。当进入高峰时，色彩起了变化——第一次比较明朗，调性以大调为主（♭B—g—♭E例45）；第二次完全出现在小调上（g—d），例45旋律中的大三和弦进行现在变成了小三和弦进行，而小三和弦进行则变成了减三和弦进行，这就使和声色彩显得愈来愈暗淡，并使音乐形象逐渐接近于暴风雨般的第二主题：

例46



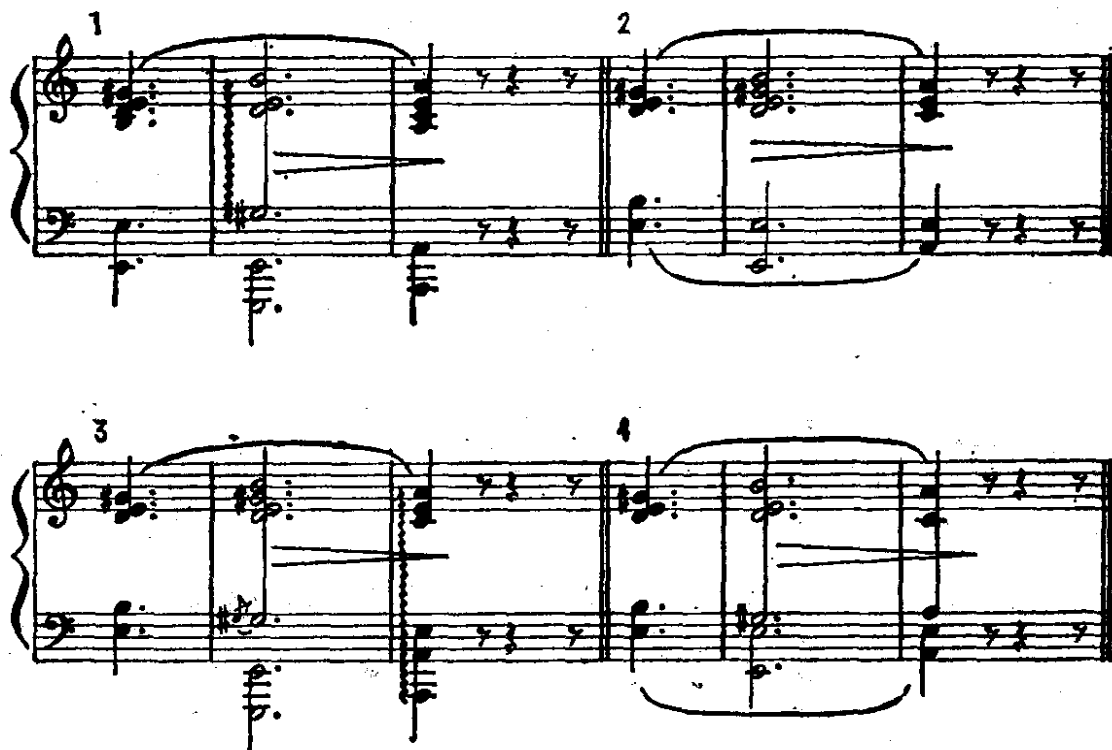
接着，又一次受到了恐怖的第二主题的侵袭，这一次不再回复到平静的第一主题，而向更为惊心动魄的尾声接近。从Presto

的第17小节起，右手是震音，左手出现第一主题的片段，但调性改为a小调。在 presto 的最后两小节中，两手同时奏出下行颤音，好象一声鼓声①，由此通向悲剧性的尾声。

尾声以占半小节的一个副动机的模进为基础，音调和节奏都是非常紧张的，但结构还是循环性和方整性的。从Agitato的第17小节起，尖锐的不协和声和复杂的半音变化配合着半音上行的低音，表现出如火如荼的热情的增长。当上升到高潮时，狂烈的第二主题以它的片段作最后一次袭击。充满悲剧紧张性的音乐突然在a小调的Ⅱ级副属和弦上中断，第一主题的片段象回光返照一般说出了最后的悲哀的语言，好象是在思索，在发出疑问。在一阵沉默之后，a小调的暗淡的终止式作了伤心的回答(见第29页例3)。

最后三小节各种版本有各种不同的记法：

例47



① 同样的下行颤音也出现在和《第二叙事曲》在同一时期和同一地点(玛约喀岛)创作的《A大调波罗涅兹》(作品40之1)的第48小节。

肖邦的手稿原用第一种记法，后改用第二种记法。勃来特科普与黑尔特尔版用第三种记法，是肖邦自己这样改的。特鲁培那版用第四种记法。威塞尔版也用第二种记法，但最后一个和弦则照第三种记法。第一种记法是最常见的。

三 第三叙事曲（降A大调，作品47）

到处是没有心、没有灵魂、只有骸骨的人们；
青春！把你的翼翅给我吧！
我要翱翔于这死灭的世界之上，
向幻想的天堂的境界飞行，
那里：神圣的热情产生了奇迹，
洒下了新奇的花朵，
以希望掩覆着它的黄金的光明。

——亚当·密茨凯维支

1838年肖邦开始与法国女作家乔治·桑共同生活，到1847年两人决裂为止。除了1840年外，每年夏天肖邦总要到法国中部前柏立省（相当于现在的安德尔和舍尔区）南部乔治·桑的别墅“诺安”去避暑，在那里住三、四个月。《第三叙事曲》是1841年的夏天或秋天在诺安创作的。诺安是一个环境幽静的庄园，房屋的四周是有围墙的花园，附近有一片草地，安德尔河就在它旁边流过。1841年在诺安作客的法国画家欧根·德拉克鲁阿在一封信中描述在诺安的生活说：“通向花园的窗户里时时传来肖邦的音乐声，他正在房间里工作；乐声和夜莺的歌声与玫瑰的香味混合在一起。”

这时正是肖邦创作的全盛期，1841年和《第三叙事曲》同时作于诺安的作品就有：《降A大调塔兰泰拉》（作品43）、《升f小调波罗涅兹》（作品44）、《升c小调前奏曲》（作品45）、《c小调和升f小调夜曲》（作品48）、《f小调幻想曲》（作品49）。这一年的4月26日他在一年多没有公开演奏以后，在举行于普来厄尔家里的音乐会上演奏自己的作品。他有无限的创造力，感到自己的艺术生命正象初生的婴儿、早晨的太阳。他的旺盛的生命力反映在这一时期的作品中；气势壮阔的《第三叙事曲》，特别是其中充满动力的展开部和精力充沛的再现部充分说明了这一点。但从祖国来的凶多吉少的消息和疾病的折磨，也使他感到痛苦。1840年他的肺病得到了证实。他害怕医生，因为他的生活方式是和医生的忠告相违背的。每年在诺安的小住原可使他自由自在地生活，使他得到一些安慰，但无数失眠之夜还是会引起他种种忧郁的幻想。1841年他从诺安写给丰塔那的一封信①中说：

……不要象约翰尼②一样梦见我死去；还是做我将要出生或诸如此类的梦吧。

实际上，我现在觉得象一个在襁褓中的孩子一样宁静；如果有人想用引带来牵着我走路，我是很高兴的——注意，我的头上还要戴一顶棉絮填得厚厚的帽子，因为我觉得我时时刻刻会摔跤和翻跟斗。不幸等待着我的不是引带，而大概是拐仗，如果我以现在的脚步走向老年的话。我曾梦见过我

① 卡拉索夫斯基认为这封信是1839年1月9日在伐尔得莫萨写的（信上既没有日期，又没有地点）。

② 指波兰作家、肖邦的朋友约翰·马图欣斯基。

死在医院里，这在我心中植下了深深的根，以致不能把它忘记——好象就在昨天做了这样的梦。如果你后我而死的话，你会懂得我们是不是应该相信梦。

现在我常常张开眼睛做梦，真是莫明其妙。

这里反映了肖邦思想上的矛盾——朝气和暮气的斗争。肖邦有足够的勇气和毅力可以克服这种迟暮之感；《第三叙事曲》中表现光明和黑暗的斗争（展开部），以光明获得胜利为结局（再现部），不正是肖邦自身的写照吗？

1841年夏天或秋天[①]肖邦从诺安写给丰塔那的一封信中说："明天你可以收到《夜曲》，周末你可以收到《叙事曲》和《幻想曲》；我不能写得更快了。"

《第三叙事曲》出版于1842年1月，但在1841年11月28日的法国音乐杂志上就登了广告。原版的出版者同《第一叙事曲》。肖邦把《第三叙事曲》题献给普·诺爱女士，她是肖邦的钢琴学生，法国钢琴家兼作曲家翁团·弗朗沙·马尔豪忒尔说她是肖邦的"宠爱的学生"（discipleoaffectionnées）之一。《第三叙事曲》的作曲家手稿为奥斯特洛夫斯基伯爵所藏。

1842年2月21日晚上，邦肖在普来厄尔家中举行的音乐会上演奏了自己的《第三叙事曲》、若干首《夜曲》（包括降D大调和升f小调两首）、《降D大调前奏曲》、若干首《练习曲》（包括降A大调、f小调、c小调几首）、若干首马祖卡（包括降A大调、B大调、a小调各首）和G大调（或降G大调）《即兴

① 肖邦在这封信上写明发信的地点是"诺安"，但日期只写是"星期日"。卡拉索夫斯基认为是1839年写的（肖邦不可能在1840年写这封信，因为这一年他根本没有去诺安）。估计1841年的说法是正确的，因为《夜曲》（作品48）、《叙事曲》（作品47）和《幻想曲》（作品49）都出版于这一年和第二年。

曲》。法国音乐批评家摩里士、部尔什在一星期以后的音乐会述评中评论肖邦的演奏，说他的装饰音总是很新颖，但有时有些不自然（maniérées），并说，“李斯特和塔尔堡的演奏以激起狂烈的热情著称，肖邦也能激起热情，但不是那么强烈，不是那么喧闹，这正因为他引起了心灵中最内在的和弦的震动。”

舒曼在一篇以《钢琴音乐》为题的文章中评论《第三叙事曲》说：“我们对《叙事曲》——肖邦的第三首作品——的评价远比《快板》（指作品46《音乐会快板》）为高；在形式上和性格上，它和前面两首显然不同，而应该被放入他的最有创造性的作品之列。这位惯常出入法国首都上层人士之间的波兰人将在这一作品中清楚地为人所理解。”

* * *

《第三叙事曲》是一首生命的凯歌，一首色彩鲜明、热情充溢的音诗。其中表现深厚的感情的主要主题和两个插曲性质的主题相交替，通过对比主题的戏剧性的展开，肯定了主要主题的顽强的生命力。这是一部有深刻的交响性的作品，感情波浪时起时伏，一浪推向一浪，当第一主题再现时达到了高潮。呈示阶段的三个主题都是明朗安静的，好象是一个形象的性格的各方面，或一个形象在不同情景下的化身，在气氛色彩上相互间形成对比，但在性质上不是矛盾的。这首叙事曲中音乐形象对比的性质和《第二叙事曲》不同，而和《第一叙事曲》相似。对称地集中的结构和主题升华的手法也接近于《第一叙事曲》，但两首叙事曲还是有很大的差别：从题材来说，《第一叙事曲》所讲述的是悲壮的历史故事，而《第三叙事曲》所讲述的则是感情生活和田园生活的故事；从音乐形象发展的线索来说，前者趋向于悲剧性的结局，

而后者趋向于生命力的壮大和胜利；从结构来说，前者奏鸣曲式的成分较多，而后者回旋曲式的成分较多——第一主题有很强的段落性，第二主题也构成了一幅独立的图景，象回旋曲式的插部而不象奏鸣曲式的副部。

第一主题（第41页例6之1）具有鲜明的叙事性，好象一种温柔的对话：问句从高音转向低音，答句从低音转向高音。主题的旋律分布在不同的音区上，好象由小提琴和低音弦乐器交替奏出，这不仅引起主题的色彩变化，而且加强了它的语言表现力——它时而嘹亮，时而深沉，象一种富于表情的语言，充满爱抚和安慰的声调。法国音乐批评家爱弥尔·符于耶尔莫在《肖邦的爱情生活》一书中指出：肖邦的作品常常反映着乔治·桑的亲切的、温柔的语调，这个主题就是典型的一例。乔治·桑承认她以“一种母性的慈祥对待这位艺术家，它是非常温暖、非常真挚的，但它决不能和母性的爱相拮抗，那是唯一富于热情的、贞洁的感情。”她经常以“小宝贝”、“肖邦尼”、“希普—希普”、“可怜的孩子”等亲热的名称来称呼肖邦。法国钢琴家科托把这个主题的开头八小节理解为“一对假想的情人的温柔的对话。”如果把这四句对话配上旋律，就是：

例48

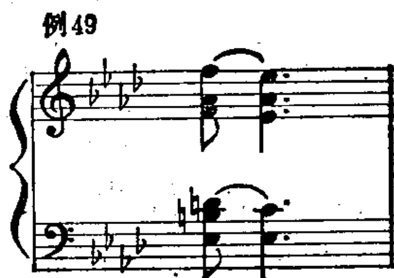
“你能永远爱我吗？”“是的，我可以向你发誓。

你能永不变心吗？”“我将至死不变心。”
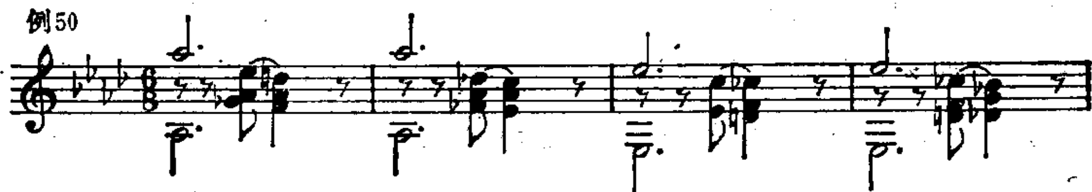
从这八小节发展出来的第一主题第二段，则是爱情的暖流中滋生

出来的青春的幸福、热情和生气。

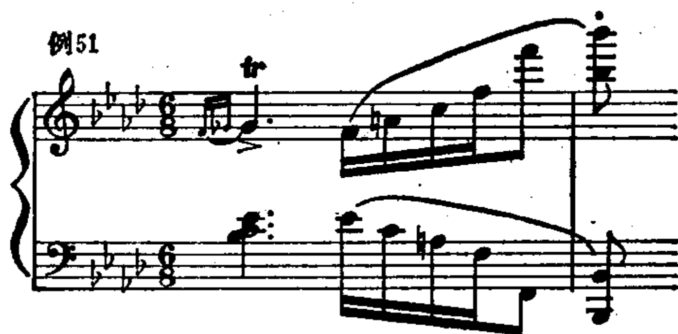
第一主题采用三部曲式的结构，例6之1是它的第一部分的第一乐句，其中包含上方倚音的音调，后来成为第二部分的核心动机：



这个音调在第一主题的第二部分中不断地模进，成为断断续续地半音下行的平行六度；外声部重复着主音和属音，把这个音调夹在中间（下例是和声的轮廓）：



第一主题的中间部分虽然脱胎于第一部分，但在感情上已经起了变化，由于持续的旋律在这里分化为短小精悍的动机的模进，原来的稳重的感情马上变得奔放起来；原来的问答式的乐段结构在这里变为乐句的变奏反复——例50的乐句变奏反复一次，然后是另一个和它平行的乐句及其变奏反复；接着结构开始扩充，音乐通过降b小调（第26—27小节）转入c小调和C大调（第28—36小节），这时音乐表现出一种开阔的胸襟，颤音和向两端伸张的琶音音型不断反复着，好象要向海阔天空的世界中凌空飞翔：



但这种幻想很快就归于消失，而化作一阵微风从钢琴的最高音区轻捷地掉向最低音区。用密茨凯维支的《希维德什扬卡》来解释这首叙事曲的人，一定会把这一段轻捷的琶音下行理解为描写希维德什扬卡消失在水中。但这一段音乐在全曲的末尾（第235—239小节）又出现了一次，如果把最后的结局解释为希维德什扬卡和青年猎人一同沉溺进湖底，就难于差强人意了；因为全曲的结尾不是悲剧性的，而是非常辉煌的。

第一主题的第二部分结束时离调到C大调，它是f小调的属调，但第一部分是在降A大调上再现（第37小节起）。这种以平行小调的属和弦为大调作准备的手法，在维也纳古典乐派的作品中就可遇见①，在浪漫派的作品中更为典型；肖邦在《第四叙事曲》再现部中的副部进入以前也用了同样的手法。

第一主题再现部的第二乐句不再和第一乐句相对称，它通过上行模进表现出热情的增长，结构扩大了一倍以上，音域从原来

① 如莫扎特的K. V. 283《G大调钢琴奏鸣曲》第二乐章以a小调的属和弦为在C大调上出现的再现部作准备；《c小调幻想曲》以b小调的属和弦为在D大调上出现的新主题作准备；贝多芬的《第五钢琴奏鸣曲》末乐章以c小调的属和弦为在降E大调上出现的副部作准备；《第六钢琴奏鸣曲》第一乐章以a小调的属和弦为在C大调上出现的副部作准备；《第七小提琴与钢琴奏鸣曲》第三乐章第一部分也以同样的和弦为再现部作准备。

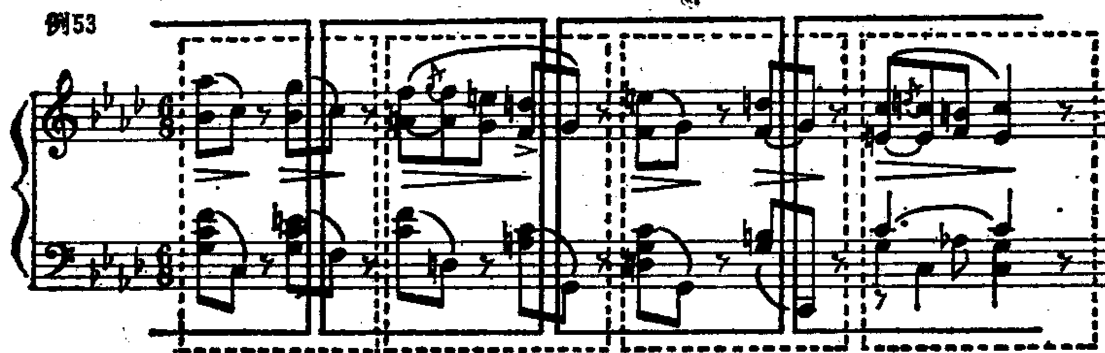
的两个半八度扩展到六个八度以上。第二乐句的第二乐节突然从钢琴的最高音域移到最低音区，从丰满的和弦变为没有和声的齐奏，巧妙地表现出兴奋的感情迅速变为沉思。

第二主题以一种摇摆的律动作为节奏基础：
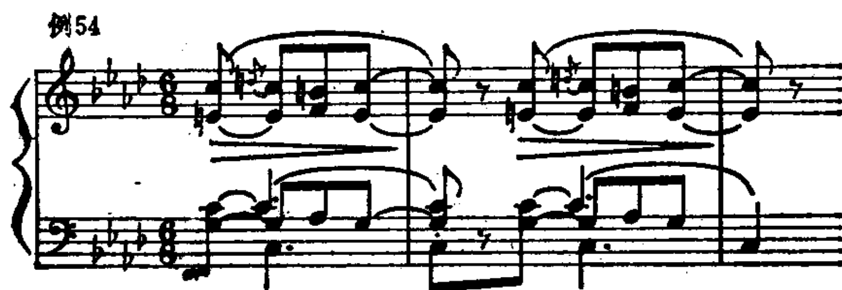


这原是个抑扬格的动机，但由于自强而弱地波状起伏的力度变化，实际的节奏效果是扬抑格。这个动机源出于例 49 ，可见第二主题和第一主题在节奏上是保持着统一的。第一主题结束于降A大调，而第二主题开始于F大调，两者之间并没有调性的过渡，例52一方面是第二主题的引子，一方面就成为两个主题调性上的桥梁，它是降A大调的三度音，也是F大调的五度音。
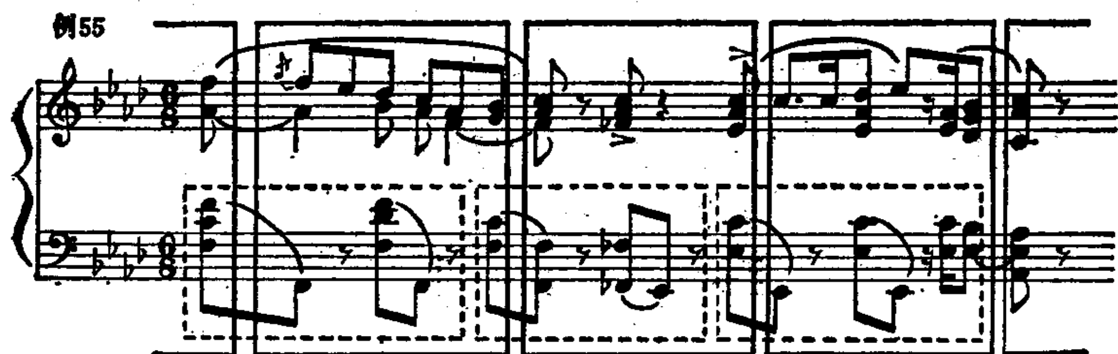
第二主题好象一幅色彩鲜明的生活图景，具有舞曲性质，但摇摆的节奏又使它带有船歌的体裁特点。结构也是三部曲式，第一部分在F大调上贯穿着例52的节奏，重音老是落在弱拍。



正象例18（第81页）一样，从和声上来看，上例应该按照实线划分小节，而从节奏上来看，则应该按照虚线划分小节。这种和声上与节奏上的矛盾，给予音乐以一种生动的气息。这一部分是由反复的乐句组成的，乐句的末尾停滞在延长的弱拍上，巧妙地表现出屏息凝神地悠然沉思的情趣：
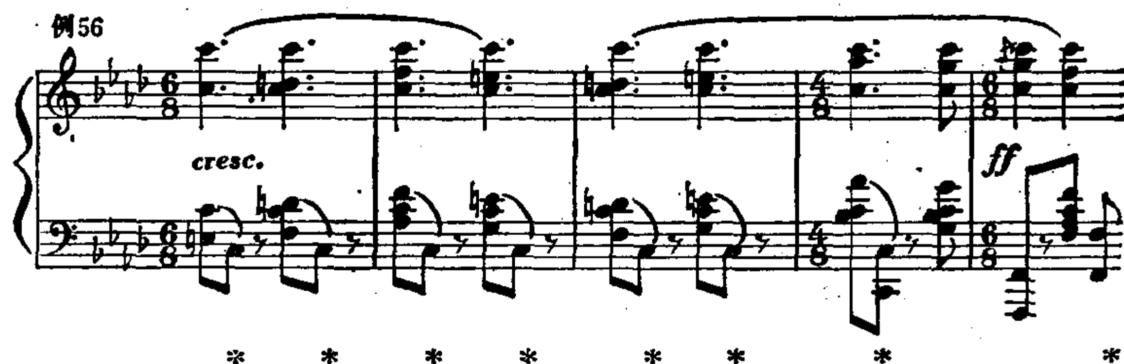


第二主题的中段出现在 f 小调上（例54），歌曲性的旋律和第一部分保持着密切的联系（例55开头的音调源出于例53的第二小节）。由于调式的变化，色彩有些暗淡，明朗的大调性在这里有如昙花一现，瞬息即逝（第68及第84小节）。这时左手的节奏依然是切分的，而右手的重音则已落在强拍，与和声相一致，因此产生了下例的复杂的节奏效果：



当这个主题继续发展时，终于出现了和声与节奏、左手与右手互相一致的节奏，它造成了如下的效果：
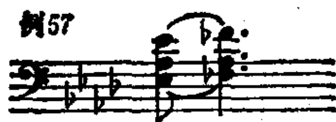
例56



但由于上例中有＊号的拍子是小节中的强拍和次强拍，所以仍有切分节奏的性质。这是一个“素歌”①式的旋律，它把音乐推向高峰，从而引出歌唱性旋律在这一主题的高潮上出现（见第42页例7的1 Ⅱ）。当高潮逐渐下降时，素歌式的旋律以正常的重音位置并把节奏约缩一倍再度出现，它使音乐气氛再一次高涨，但又迅速平静下来，导向第一部分的再现。

第三主题（第116小节起）回到降A大调，它是对称地集中的结构的中心点，也是第二主题及其移调再现之间的间奏部分。这是一个轻巧、优美、华丽的装饰性主题，在音调、节奏、和声、结构等方面保持着第一主题的某些特征，但第一主题的内在的感情在这里已经升华为生命的灿烂的光辉，它向周围闪烁着，放射出奇光异彩。这个主题在性质上接近于第一主题中部的后半部分（第25—36小节），后来在全曲的结尾两者结合在一起，决不是偶然的。例49的动机在这里改为反向进行：

例57



① “素歌”是欧洲古代西方基督教会的宗教歌曲，又称“格列高里素歌”。这种歌曲节奏自由，不分小节，用当时的各种教会调式写成。肖邦的这个旋律和莫扎特《第41交响曲》(C大调)第四乐章开头四小节的旋律是同一个素歌式的音调。

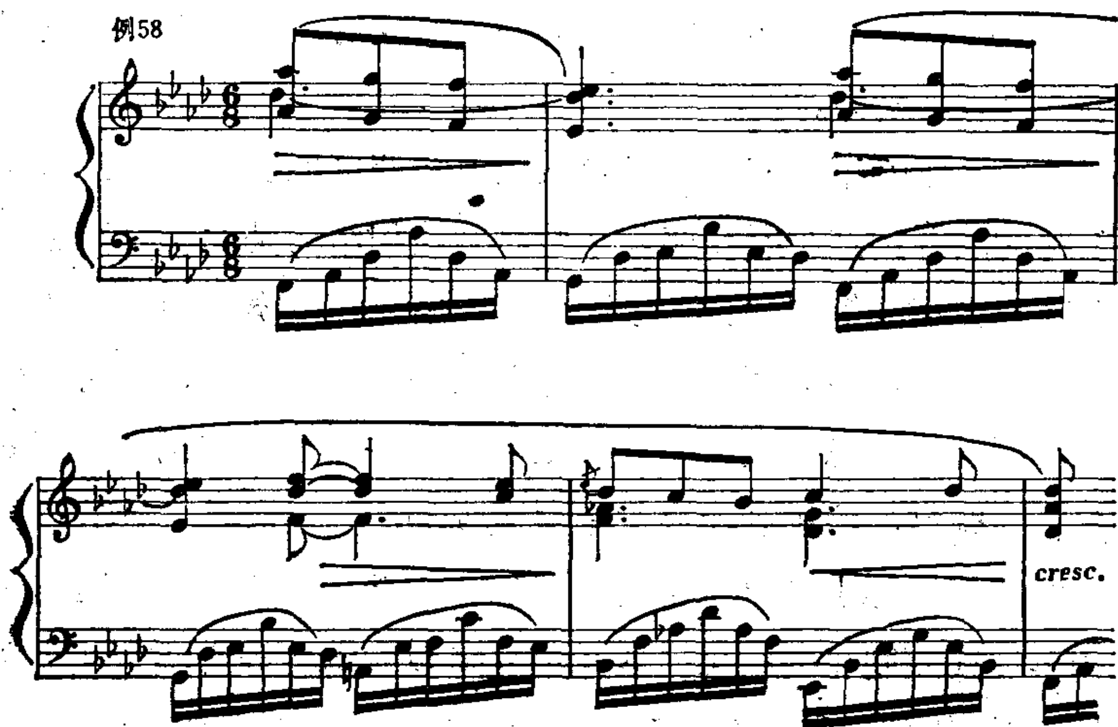
上面是华丽的“钢琴华彩”，但仍保持着清晰的旋律线条和歌唱性，这是肖邦的华彩旋律的特点。这个主题的结构类似第一主题的中部，但后者的结构比较均衡：

4（乐句）+4（变奏）+4（另一乐句）+4（变奏）+12（扩充）

而这里的结构是逐渐扩大的：

2（乐节）+2（变奏）+2（移调）+2（变奏）+4（乐句）+4（移调）+13（扩充）

两小节的乐节变奏反复时，旋律移高了八度，达到了钢琴的最高音区，好象是一种回声或回光返照。当结构扩大为四小节的乐句时，音乐气氛逐渐高涨，引出了一个动人的旋律(见下例)。这时调性回到了主调，整个第三主题的调性布局恰好是“主——属——下属——主”（♭A——♭E——♭A——♭D—— ♭b ——♭A）。

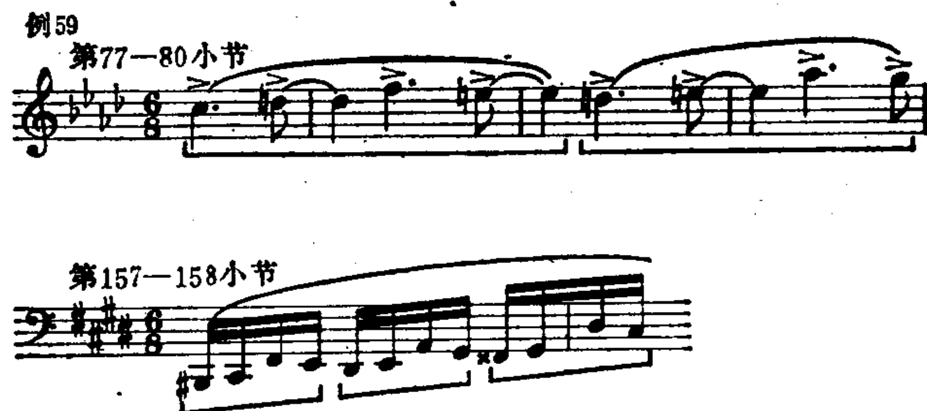


上例的音调源出于第二主题（例55开头和例53第二小节），但摇摆的音型已不存在，节奏变得非常稳定，旋律重复八度嘹亮地奏出，好象是热情的召唤。第三主题中升华了的感情现在又结晶起来，显示出它的动人的力量。勃来特科普与黑尔特尔的原版省去了例56的第二小节，后来出版的许多版本也盲从着它，这显然是错误的，肖邦的手稿中这一小节分明是存在的。这个热情的召唤正象柴科夫斯基的《第六交响曲》第四乐章副部开头小提琴和中提琴上同样性质的旋律一样，要是省去了这一重复，就不会象现在这样具有说服力。

第三主题结束在降A大调上。在这以前，音乐的发展是段落分明的：第一主题自成一个大段落（第1—52小节），结束在降A大调上；从第二主题过渡到第三主题比较紧凑，到第三主题结束时又是一个大段落。但叙事曲的后半则是贯穿发展的，从移调的第二主题到展开部，到再现部，正象后来瓦格纳歌剧中的“无终旋律”一样，是一环紧扣一环地一气呵成的，这使音乐的发展获得了巨大的动力。

第二主题的第一部分在降D大调上移调再现以后，紧接着第二主题的展开。这个展开部分开始时调性和结构是比较稳定的（在降D大调的等音调升c小调上），首先用变奏的手法展开第二主题的中部，后来才出现第二主题第一部分的材料，这时调性和结构都变得不稳定起来。从第二主题第一部分的移调再现到展开部，主题材料的排列次序和第二主题初次出现时是一致的；因此，展开部实际上是第二主题第一部分的继续，是第二主题的中部和再现部戏剧化的结果。展开部从降D大调的等音调升c小调开始，暗淡的色彩和前面所有的主题形成了鲜明的对比。开头八小

节运用了复调的手法，右手是第二主题中部的材料，左手的流动声部带来了紧张的气氛，显得惊慌不安（见第43页例7的2 Ⅰ）。这个流动声部中的$\frac{2}{8}$拍子的音型是由例56的旋律紧缩而成的：



象这样把两个基本主题的材料用复调的手法同时 结 合 在 一起，看来很象展开；但由于展开部的前半部分完整地保持着第二主题中部的结构，调性也很稳定，所以还不是真正的展开，而更接近于变奏。八小节以后旋律移到左手，高音部出现了一个顽强的固定音型，飕飕作响的属音持续音升g在三个不同的音区中上上下下，逐渐高涨的音乐在例56的旋律的推动下（第169—172小节），展开部达到了第一个浪潮的高峰；在这高峰上，第二主题中部的歌曲性旋律再以丰满的和弦与强有力的音响奏出来（见第43页例7的2 Ⅰ）。到现在为止，展开部的结构是和第二主题的中部（第65—85小节）相一致的，但原来的歌唱性主题现在已变成一种热情的爆发；此后戏剧性的发展将愈来愈紧张，不可能象在第二主题中那样稳定下来，不可能再重复第二主题的结构。展开部的调性和结构马上变得不稳定起来，第179—183小节出现了

紧张的下行模进转调：

#C—B—A—#G—#F—E—#D—#C—B。

第二主题中部的展开到了第183小节突然中断，但音乐正从展开部的第一个浪潮推向第二个更大的浪潮。肖邦在这里用较大段落的模进转调，并使第二主题的片段（第183—189小节）和第一主题的片段（第189—192小节）交替出现，互相推动，借以累积更大的力量：

183—189　　　　189—192

第二主题的片段　　第一主题的片段
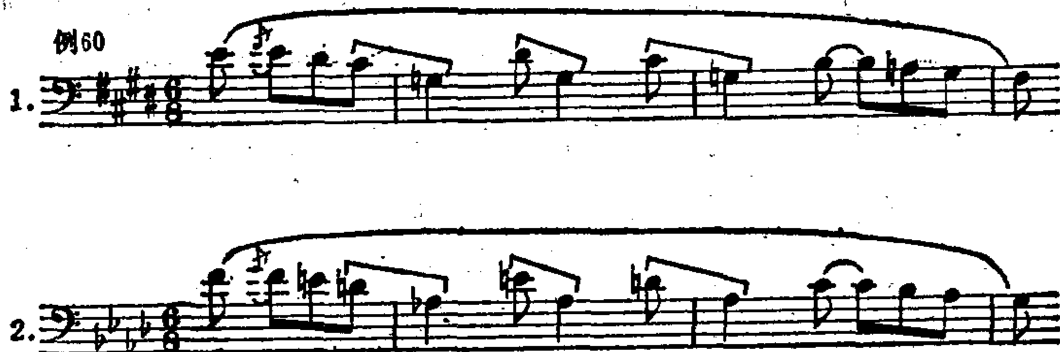
E大小调

192—200　　　　200—212

模进转调　　再模进转调（扩充）

F大小调　　g小调——♭A大调

低音部是紧张的属音持续音的一片隆隆声，右手是第二主题第一部分和第一主题开头的片段。第二主题第一部分的片段在音调上有了改变，由高音部和内声部交替奏出的尖锐的增四度和增五度，带来了戏剧紧张性；在第186—189和194—197小节中我们可以听到这样的音调（肖邦把增四度和增五度音程分布在两声部之间，但实际的效果则如下例所示）：
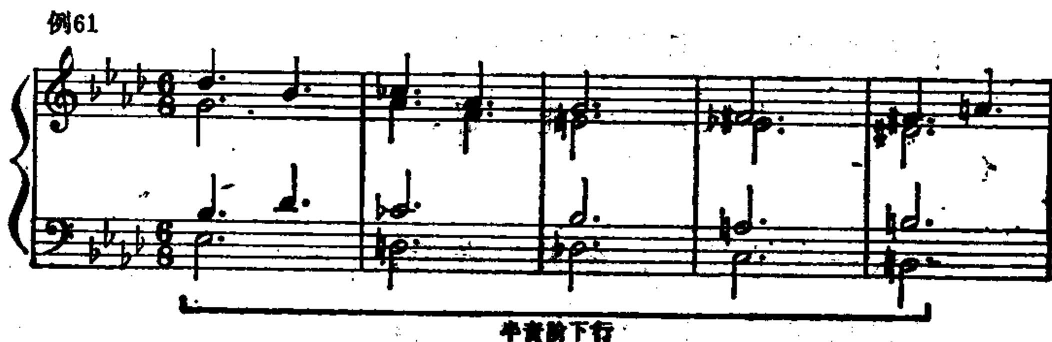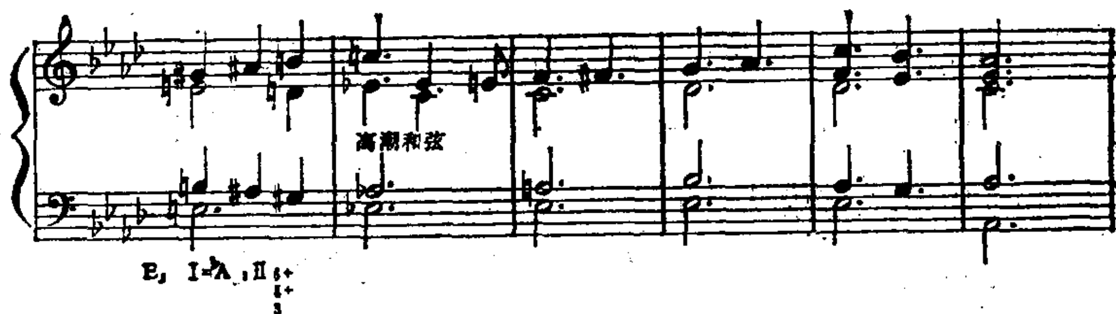


在这一展开过程中，第一主题的轮廓愈来愈清晰，力量愈来愈强大，终于压倒了第二主题，渐渐接近于英雄气概的动力性再现部。

当展开部的第二个浪潮到达高峰时（第213小节），已经是再现部的开始，这就大大地增加了再现部的动力，并使展开部和再现部前后贯穿。这种手法在贝多芬的《第九交响曲》的第一乐章中已经可以看到，但在浪漫派的作品中更为典型。

第一主题在戏剧性高潮中威风凛凛地再现（见第42页例6之2），使人想起《第一叙事曲》展开部中的副部。它已经从原来的温和的性格变得精神饱满，气概豪迈。这里是典型的*ff*的织体写法：和弦丰满，音域广阔（从最低音到最高音几乎是六个八度），旋律和低音重复八度，强有力的音响造成洪亮的全奏(tutti)的效果。由于第一主题的再现（主题升华）具有巨大的动力，结构已从三部曲式缩短为扩充的乐段，显得非常紧凑。陈述主题的方法也起了变化，不再是高音和低音交替的对话式的乐段，而是一个乐句的变化反复，最后结构扩充，在半音阶下行的低音上，出现了一系列属七和弦和减七和弦的假进行，一步步推向高潮和弦（降A大调的主和弦第二转位），这样就达到了高潮的顶峰。这样的和声手法和《第二叙事曲》尾声中上升到高潮和弦（倒数第八小节开头的和弦）的手法很相似（下例是第221至231小节的和声轮廓）：

例61





当上例的和声最后解决到降A大调的主和弦时，已是尾声的开始。这是一个综合性的尾声，它综合了第三主题和第一主题中部的材料（第231—234小节是第116—119小节的再现，第235—239小节源出于第26—36小节）。当第一主题的胜利的歌声高唱入云的时候，强大的生命力又一次发出了灿烂的光辉。第237至239小节的下行琶音不是《希维德什扬卡》中的青年猎人沉溺进湖水深处，而是热情的奔放，生命力的驰骋。这个尾声象肖邦的两首《F大调练习曲》（作品10之8及25之3）一样表现出欢欣鼓舞的情绪，它用结束第一首《F大调练习曲》的四个精力充沛的和弦来结束这首叙事曲，决不是偶然的。

四　第四叙事曲（f小调，作品52）

我天天写下我的思想和词句——
为什么还缓和不了我的悲哀？
因为我的灵魂是年老的寡妇，
只有那许多孤儿们才能了解。

一天一天地过去，冬天和春天，
暴风雨来了，晴朗的天会过去；

流浪者的忧愁却永远地留着，
因为他正是一个孤独的鳏夫。

——亚当·密茨凯维支

关于肖邦创作《第四叙事曲》的情况，我们也知道得很少。这一作品的创作时间大概是在1842年。这一年的肖邦和往年一样，夏天去诺安小住，秋天回到巴黎。表面上生活很平静，和乔治·桑相处得也很好，但繁重的教课工作和疾病的折磨把他纠缠得很少有时间可以从事创作。由于体力不支以及巴黎贵族社会不能理解他的音乐，他在1842年2月以后中断了他的演奏生涯，直到临死前一年（1848年），才又在巴黎和英国各地公开演奏。他早就对他的女学生施特来舍尔夫人夫列得里克·牟勒表示过："我真羡慕那些身强力壮而无所事事的健康人！我连生病的时间也没有，这真使我气愤。"这一年（1842）4月20日他最亲密的朋友之一约翰·马图欣斯基的去世①，使他和祖国的联系又断了一根线，因而更加感到孤独。这一时期肖邦的忧郁悲愤情绪反映在他的《第四叙事曲》中，但其中也渗透着对给予他以安慰的富于诗意的自然风光的回忆。

四十年代已经是肖邦生涯中的末期，但他的创作生命还是显得那么朝气蓬勃，丝毫没有迟暮之感。他在1831年的信中说自己是"一个在摇篮中的艺术家"；十年以后，他依然把自己当作"一个在襁褓中的孩子。"他的始终不懈的钻研精神，说明他即使在健康状况很不良好的日子里，他的生命力还是那么强大。他在1841年夏秋间写给丰塔那的信中说："不要忘记把凯鲁比尼的

① 卡拉索夫斯基在《肖邦传》第一集中说马图欣斯基死于1842年4月20日，第二集中则说他死于肖邦父亲去世的同一年(1844年)，显然第一说是正确的。

《概论》寄给我；我记得是《对位法概论》（书名我已记得不很清楚）。”肖邦所指的是1835年出版的凯鲁比尼的《对位法与赋格学教材》（《Cours de Contrepolnt et de la Fugue》），他果然认真地研究起对位法来，研究的成果反映在四十年代作品的复调手法，特别是卡农手法中，如作于1841至1842年间的《升c小调马祖卡》（作品50之3），作于1842年的《第四叙事曲》，作于1843年的《C大调马祖卡》（作品56之2），作于1844年的《b小调奏鸣曲》（作品58）第一乐章，作于1846年的《升c小调马祖卡》（作品63之3），作于1845至1846年间的《g小调大提琴和钢琴奏鸣曲》（作品65）末乐章等。在《第四叙事曲》中，呈示部中第一主题的插部和再现部中第一主题的开头都用了卡农的手法，这种手法成为肖邦后期作品中的典型现象，是和他对于对位法的钻研分不开的。

《第四叙事曲》出版于1843年2月（同年12月24日在法国音乐杂志上登过广告）。原版的出版商同第一及第三叙事曲。肖邦把这一作品题献给罗特希尔特男爵夫人。据肖邦的朋友大提琴家夫兰欣姆告诉肖邦的传记作者尼克斯说，肖邦喜欢罗特希尔特一家，他们也喜欢他，特别是罗特希尔特夫人给肖邦以难忘的印象。除了《第三叙事曲》外，肖邦后来又把出版于1847年的《升c小调圆舞曲》（作品64之2）题献给她。1933年，这首叙事曲的作曲家手稿曾在瑞士的琉森市出售，手稿上所记的拍子是$\frac{6}{4}$而非$\frac{6}{8}$（参阅爱德华·甘舍：《与肖邦一同旅行》〔1934年巴黎出版〕第141页）。

*　　　　*　　　　*

肖邦在《第四叙事曲》中又一次表现出象在《第一叙事曲》

中那样悲壮的热情；但在这里，英雄气概的表现是比较内在的，浪漫主义的抒情性一直占着优势，直到如火如荼的尾声才进入了悲剧性的热潮，出现了暴风雨般的斗争形象。

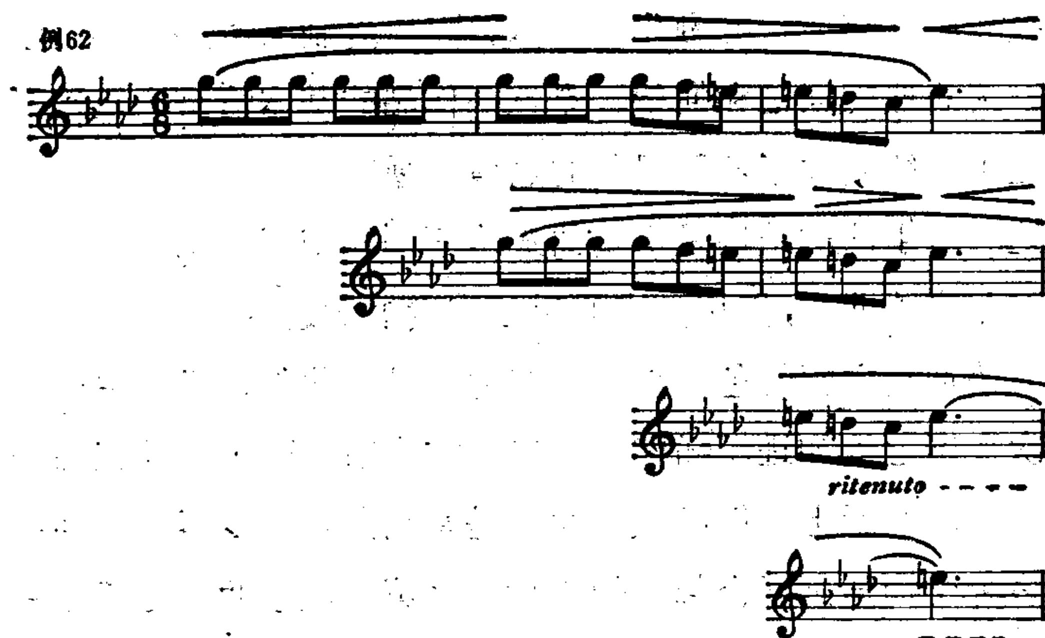
《第四叙事曲》中的各个主题也象在《第一叙事曲》和《第三叙事曲》中一样，都是抒情性的，相互间没有形成戏剧性的对比；但在色彩的明暗上，还是遥遥相对的。《第四叙事曲》的思想感情内容比前面三首更为内在。富于诗意的自然界的形象，好象已经和心理感情状态融化为一体。强自克制的忧郁，柔情的倾诉，沉思般的回忆和期望，是这一作品的基本情绪；但到了最后，这种情绪变成了不可遏制的热情的爆发。

这一叙事曲的结构是奏鸣曲式的原则和变奏原则的结合，总的骨架是奏鸣曲式，但用变奏的手法来发展主题。在这里，变奏的手法成为造成主题的色彩变化的有力工具。此外，又因主部主题的多次变奏之间加进了插部（第38—57小节）而具有回旋曲的特点。所以，实际上《第四叙事曲》是奏鸣曲式、变奏曲、回旋曲式等多种结构原则混合起来的产物。《第四叙事曲》是四首叙事曲中音乐语言最凝炼、表现最内在、感情最深刻、最复调化和最富于技术性的一首。许多段落(特别是最后一段)的多声部结构，要清清楚楚地演奏出来是很不容易的。卡拉索夫斯基在论及肖邦的叙事曲时写道："第四首是技术上最难的一首，也许因此而是最不著名的一首。除舒曼以外一致谴责肖邦的大型作品的批评家，常常猛烈地攻击这首叙事曲。为了令人满意地表现它的多方面的美，不仅需要很高的技术，还需要敏锐的音乐理解力。"①

《第四叙事曲》以出现在大属调上的引子开始。它象《第一
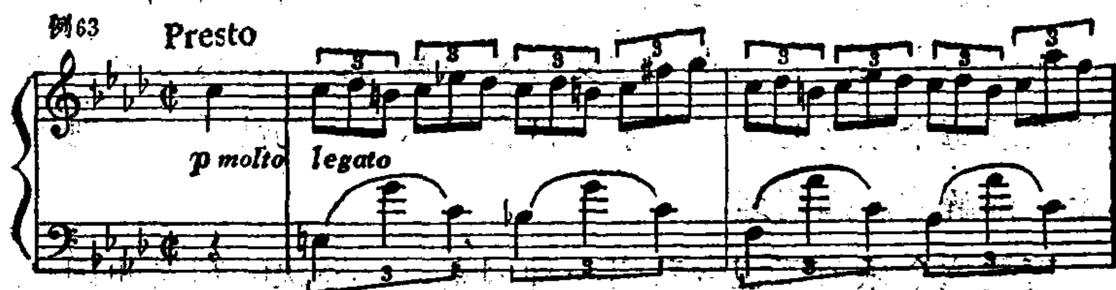
① 《夫列得里克·肖邦》第十四章《作为作曲家的肖邦》。

叙事曲》的引子一样，使人想起讲故事者的开场白，但在这里更象一句格言。引子是C大调的终止式的屡次反复，但愈来愈缩短，因而造成了一种收束性的陈述（通常用在尾声中）。在旋律上，它是一个音调的屡次反复，也是愈来愈缩短，好象说话时反复叮咛着一句话中的重要的字眼，反复时愈来愈精简，最后只剩下一个最重要的字：



引子的平稳的旋律、从容的节奏、反复叮咛的语言一般的结构与和声，使它具有开场白或格言的性质。它在呈示部和再现部以前的两次出现，好象整个作品中的两根支柱。

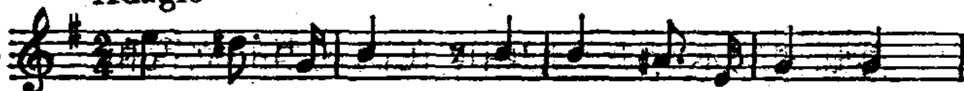
主部（第一主题）也是一个综合性的主题（见第27页例２），包含抒情的歌曲因素、圆舞曲因素和悲伤的语言音调的因素。主部的富于语言表现力的、倾诉般的音调和肖邦的《f小调练习曲》（作品25之２）有共同之处（下例是《f小调练习曲》的开头两小节）：



两者都是f小调，调性色彩是暗淡的；两者的节奏都是扬抑格，但都加强了第一个音符，好象语言中着重并拖长地讲出第一个字；两者开头的音调相同，并都包含减三度和增四度的不稳定音程，表现内心的不安；两者都包含圆舞曲的节奏因素，但两者在性质上有很大的区别：《练习曲》是急板，在音流的迅速奔驰中，倾诉般的音调只予人以隐隐约约的、模糊的印象；《叙事曲》则是行板，旋律有鲜明的叙事性和歌唱性，内心的忧愁是以富于语言表现力的音调从容地、婉转地倾吐出来的（在再现部和尾声中，由于节奏运动的加快，《第四叙事曲》的旋律的性质就和《f小调练习曲》更为接近）。

在主部的开头三小节（第8—10小节）以及其后相应的小节（第13—14及19—20小节）中，悲痛的语言音调占着优势。在这里，旋律的特征是两次重复着尖锐的增四度音程，而又不解决，这就更增加了旋律的紧张性。这种旋律在悲剧性的声乐宣叙调中常常可以遇见①；节奏的特点是两次切分地停顿在$\frac{6}{8}$拍子的第三

① 例如意大利作曲家列翁卡伐罗的歌剧《丑角》第一幕末尾卡尼奥的叙咏调：

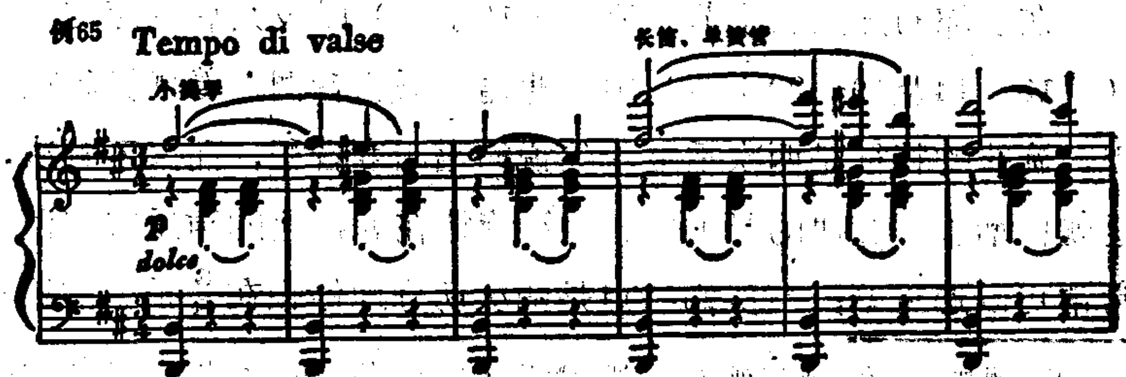


上例一再突出不解决的增音程（增五度和增四度）来增强旋律的紧张性，用了和肖邦同样的手法，甚至音调也是相似的。
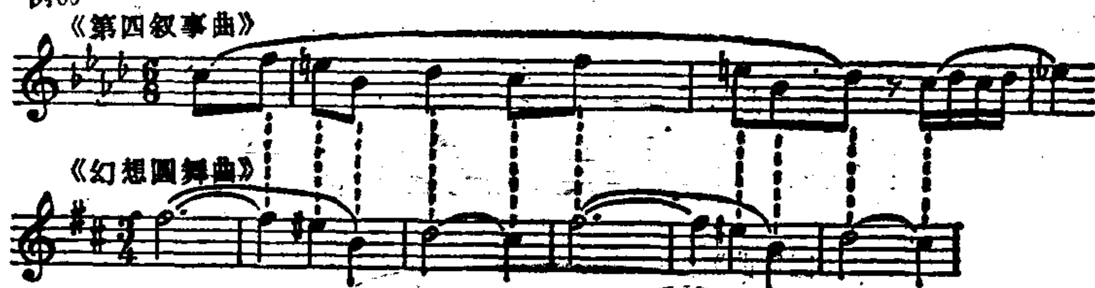
拍上，造成一种艰涩的进行；和声的特点是运用了主音持续低音，在强拍上造成尖锐的大七度的和声音程。所有这些因素使得主部主题每个乐句的第一个乐节带有很不稳定的性质，表现出内心无可排解的悲痛情绪。

可是这个乐节还包含着另一种因素——轻快的圆舞曲因素，这表现在圆舞曲式的伴奏音型和与之相适应的波状起伏的旋律线。这两种因素表面上是矛盾的，但肖邦在这个主题中把它们统一起来，成为一种有机的综合。这种综合性的主题具有丰富的表现力，可以表现复杂的心理感情状态。

圆舞曲的轻快的节奏和悲伤的语言音调的结合，原是浪漫主义的“圆舞曲诗”的特点，在肖邦的圆舞曲中就可以找到很多这样的例子。而《第四叙事曲》中包含不解决的增四度的尖锐的音调，特别使人想起格林卡在同一时期所作的《幻想圆舞曲》（作于1839年）第一个主题中开头的乐句：



上例中一再强调的不解决的增四度在调式中的位置和在《第四叙事曲》中的情况不一样，但它的紧张性是一样的，旋律线和音程关系也是完全一致的：
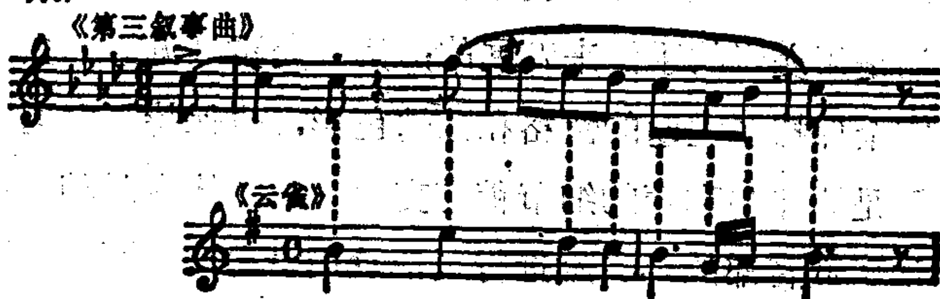


在悲痛的宣叙性旋律和圆舞曲节奏相结合一点上，格林卡多么接近肖邦。当俄罗斯作曲家兼批评家亚历山大·尼科拉耶维奇·谢洛夫对格林卡1849年根据歌德的悲剧《浮士德》中的《马尔加丽塔之歌》所作的浪漫曲中的突然转调表示赞赏的时候，格林卡指出这种转调在肖邦的作品中也很常见，并且说："我们的血脉和他是嫡亲的"。上例中两个作品的音调的共同性，也可以说明格林卡的这句话①。

在主部主题每一乐句的第二乐节(第11—12、15—16、17—18、21—22各小节）中，音调的尖锐性和紧张度大大地得到了缓和，旋律变得很流畅，节奏变得很匀称，这时圆舞曲的因素不但保持在伴奏音型中，就是在旋律中也占着优势；只要把第16小节和《b小调圆舞曲》（作品69之2）的第3—4小节比一比，就可

---

① 肖邦和格林卡在音调上的共同性，在《第三叙事曲》中也可以找到类似的例子：

例67



以说明这一点：



主部的结构象《第二叙事曲》的第一主题一样是“起承转合”式的，但这里的结构比较紧凑，不是三部曲式，也不是一般“起承转合”式民歌的二部曲式，而是乐段的变化反复。这个“起承转合”的主题在结构上是不对称、不平衡的：“起”句连前面一小节的“帽子”，长度超过了五小节；“承”句是四小节；“转”句比其他三句省去了前面两小节，而且和“合”句连接得很紧凑，所以长度不到两小节；而“合”句则超过了四小节。节拍位置也每次都在移动，有时从后半小节开始，有时则从前半小节开始。这些特点，都加强了主部的不稳定的性质：

“帽子”：1小节；

“起”句：$4\frac{1}{2}$小节；起于后半小节；f—♭A（完全终止）；

“承”句：4小节；起于前半小节；♭A—♭b（完全终止）；

“转”句：$1\frac{1}{2}$小节；起于前半小节；♭D—♭b（半终止）；
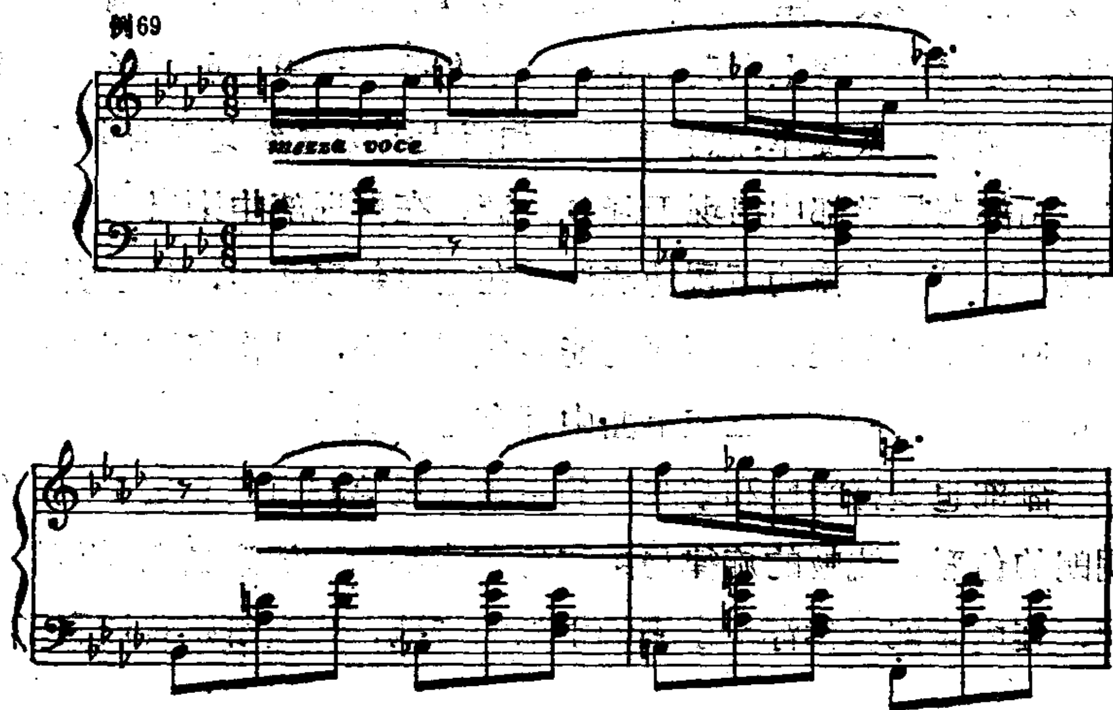
“合”句：$4\frac{1}{2}$小节；起于后半小节；F—♭b（完全终止）；

主部是用变奏的手法来发展的，第一变奏（见第45页例8之1 Ⅰ）完全保持了主题的性格和感情色彩，也保持了主题的伴奏音型，只是旋律与和声的细节稍有变化——旋律有时稍加装饰，和声增加了低音部的半音阶进行（f—♭f—♭e）。此外，节拍位置又作了移动，和主题完全相反（“起”、“合”两句起于前半

小节，“承”、“转”两句起于后半小节）。

主部的两次变奏之间，出现了安静的插部，它预示了副部的气氛。插部的开头八小节（第38—45小节）是以新的主题材料为基础的乐句及其半音下行的模进转调（♭G—♭F，♭F大调是♭e小调的“那不勒斯调”，接踵而来的就是♭e小调）。这是一种宁静的境界的回忆，仿佛听到了从远处传来的众赞歌或管风琴的音乐声。后面十二小节又出现主部的主题材料，先是主题片段的变化反复，这个片段包含富于特征的十度大跳，反复时十度音程移高了半音，表现出一种恳切的期望：

例69



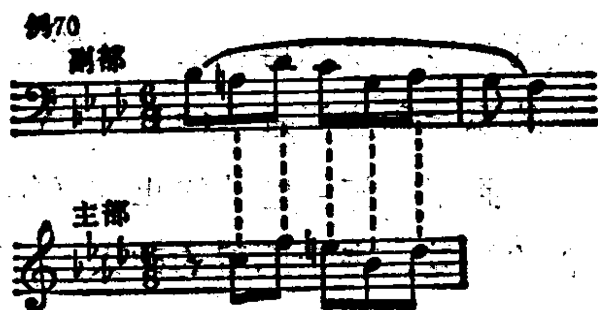
然后是卡农式的模仿（预示再现部开头的复调手法），音乐通过第50—54小节的属七和弦假进行（♭E—♭A—♭D—♭G—♭b）和模仿、模进，又回到了主部主题的终止式（第55—57小节）。这仿佛是一个伤心的答复，表示期望的破灭。

随之而来的主部第二变奏（见第46页例8之1 Ⅱ）在感情

色彩上所起的变化几乎达到了戏剧化的程度。节奏运动的加快（出现十六分音符的音型）和力度的不断增强，给予这一变奏以很大的动力，迅速推向主部的高潮。浓密的和声、丰满的音响和包含复杂的支声部进行的织体写法使主题改变了面貌，原来忧郁地沉思的形象变得悲壮起来了，原来强自抑制的热情现在激动起来了。从第68小节起，低音部强有力的八度进行发出一阵轰鸣，由此通向第71小节的高潮。“合”句(“起承转合”结构中的第四句)只出现了两小节，结构就开始扩充，这个扩充的部分起了连接部的作用，作为从主部到副部的桥梁。第72—73小节是由减七和弦的假进行所形成的全音上行模进，第74小节进入降B大调的属七和弦，为在这个调上出现的副部作好准备。这里出现了轻快的半音颤动和单线条旋律，悲壮的热情和巨大的力量到此又渐渐疏散。

副部在呈示部中出现于降B大调，在再现部中则出现于降D大调，都是f小调的下属功能调。在这首叙事曲中，除了引子以外，属调从不出现。以下属功能替代属功能，是肖邦的调性布局的特点，在第一和第三叙事曲中都有这种现象。

副部也是抒情性和歌唱性的主题（见第18页例9之1），但明朗的色彩、流畅的旋律与柔和的和声都和主部形成鲜明的对照，连内声部偶然浮现出来的主部的音调，也变得婉转流利了：



副部的第二乐句（第92小节起）采用了和声变奏的手法（见例9之Ⅰ）。这种不变旋律的变奏反复使副部具有分节歌的性质。反复时调性不变而变化和声细节，引进不同位置的和弦、不同的离调和不同的变化和弦，类似肖邦十年以前所作《降B大调马祖卡》（作品17之1）的第17—24小节，而和《b小调马祖卡》（作品30之2）中的“咕咕”声（33—48小节）所用的变化调性的色彩性和声变奏不同。

比起有广阔发展的主部来，副部几乎也象主部中的插部那样昙花一现，明朗抒情的形象似乎仅仅是一种回忆。
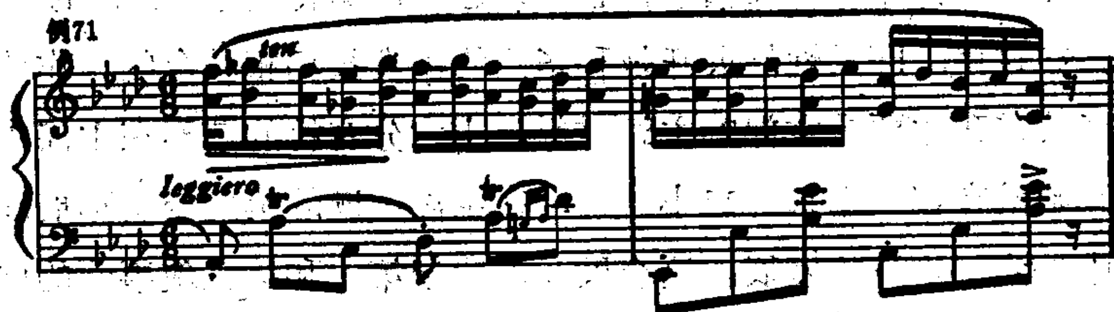
在展开部中，主部富于诗意的幻想性因素得到了自由的发挥。在这里，即兴性的展开是和华丽的演奏技巧相结合的。作为展开的基础主要是主部的主题材料。十六分音符的节奏在主部中一开始就存在（第10—11小节），在主部主题的第二变奏和展开部中得到了广泛的发展。这个展开部比起第一和第三叙事曲的展开部来，变奏的因素较少，而即兴演奏的因素较多。《第一叙事曲》的展开部包含主部和副部整个主题的变形，《第三叙事曲》的展开部也以第二主题较大段落的变奏和模进为基础，而在《第四叙事曲》的展开部中则既没有保持前面主题的乐段结构，也没有保持前面主题的旋律轮廓，好象是一个新的即兴性的插部，不过其中融化进主部主题的一些音调成分而已。在结构上，它愈来愈分解，从乐句的模进到乐节的模进和反复，再到动机的反复：

乐句	模进	乐节	模进
4 小节	4 小节	2 小节	2 小节
(100—103)	(104—107)	(108—109)	(110—111)
g 小调	a 小调	g 小调	f 小调

模进	反复	反复
2 小节	2 小节	1 小节
(112—113)	(114—115)	(116)
♭D—♭A	♭D—♭A	♭A

结构和调性愈来愈不稳定，似乎很符合于传统奏鸣曲式中的展开原则；但这里即兴演奏的因素依然占优势，华丽的演奏技术成分也愈来愈丰富。第108小节起持续着平行六度的进行，第112小节起出现了颤音，并开始显得更加轻快；而主部主题的旋律轮廓也愈来愈清晰：

例71



上例第一小节右手接近于第15—16小节的旋律，第二小节右手则接近于第10—12小节的旋律。从第121小节起，主部主题的音调更清楚地浮现出来：

例72


第121小节高音部


第122小节低音部
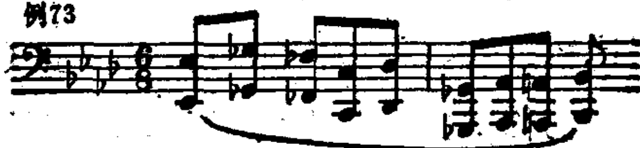

第123小节高音部


第128小节内声部
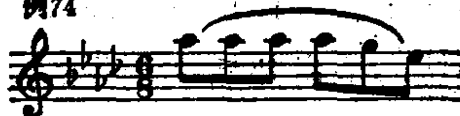


主部两次变奏之间的插部的音调也出现于低音部：

例73



从第 125 小节起出现了引子的音调：

例74



现在好象云雾逐渐消散，许多突出的物象一一露出了它们的面貌。当云雾散尽时，引子以完整的形式在A大调上再现，作为展开部的结束；好象讲故事者在讲到紧要关头的时候，又把作为开场白的格言重复了一遍。肖邦在引子后面加上了轻巧、柔和而透明的华彩段，它好象一阵微风，吹散了引子的回声，一切都归于平静。

象柴科夫斯基的《第四交响曲》第一乐章一样，再现部开始于d小调，但两小节后，马上转到F大调，接着又进入主调，这说明在d小调上的再现不过是一种“假再现”（见第46页例8的2Ⅳ）。由于假再现的缘故，主部的主题多了一个乐句，前面三个乐句因模仿复调和侵入终止的手法而一气呵成：

“起”句一：d—F（假再现）
“起”句二：f—♭A（调性再现）
“承”句：♭a—♭b

} 卡农式的模仿和侵入终止

“转”句：♭b

“合”句：f—♭b

肖邦在这里用了最严格卡农的复调手法，使主部主题成为多线条的进行，并加强了声部的流动性。同时，由于每一乐句的第一乐节避免了切分的停顿，而改为流畅的节奏，因此悲伤的语言音调得到了缓和，显得比较生动。模仿声部的互相呼应（从两声部增加到三声部）则使悲伤的“独白”得到了共鸣；但从“转”句起，复调的织体写法又回复为主调的织体写法，互相呼应的声部又合而为一，由象在呈示部中一样孤单的“独白”继续下去。

广泛运用卡农手法，是肖邦后期创作的特征；但他从不随便运用这种手法，而总是把它用在音乐的重要发展阶段，例如《升c小调马祖卡》（作品50之3）用在开头，另一《升c小调马祖卡》（作品63之3）则用在末尾，在这首叙事曲中则用在再现部的开头；在呈示部中虽也用过类似的手法（第50—52小节），但毕竟是带有即兴性的，并不是严格的卡农。

紧跟而来的主部主题最后一次变奏（见第47页例8的2Ⅴ）在节奏上和织体写法上都有了改变，这里不再是缓慢的圆舞曲节奏，而是一种接近于作品25之2《f小调练习曲》的活跃的运动。倾诉般的主题现在变得奔放起来，好象在幻想的世界中自由地飞翔着。在这一变奏中，一切都让位于旋律线的发展，和声很清淡，和弦伴奏变成了波浪形的琶音音型，内声部已经取消，以便鸢飞鱼跃般的旋律线可以不受拘束。这是一个轻巧华丽的变奏，虽然节奏运动很快，却并不象呈示部中的第二变奏那样紧张和富于热情。这个变奏实际上并没有陈述完毕，当“转”句的最后一个和弦（降b小调的属和弦）延长时，右手扩充到钢琴的最

高音区，然后再迂回下降，最后以奔流的三连音(下行半音阶)通向副部，并成为副部的背景。这样，副部就成为主部的解决：在结构上，主部末尾没有答句的问句（“起承转合”结构中的“转”句）是由副部来解决的；在和声上，主部末尾的延长的属和弦也是由副部来解决的；这个属和弦同时也就成为副部的准备句——由平行小调（降b小调）的属和弦为大调（降D大调）作准备，正和《第三叙事曲》第一主题的情况一样。再现部的主部只有一个变奏，而不象在呈示部中那样有两个变奏，这使企图以密茨凯维支的叙事诗《三个布德力斯》来解释这一作品的人们难于自圆其说，因为叙事诗中作战归来的布德力斯是三个，而不是两个。在这里，音乐发展过程的缩短不但使主部和副部互相贯穿，而且使再现部增加了动力。在肖邦的动力性的再现部中，结构缩短是典型现象，我们已经在《第三叙事曲》中看到了类似的情况。
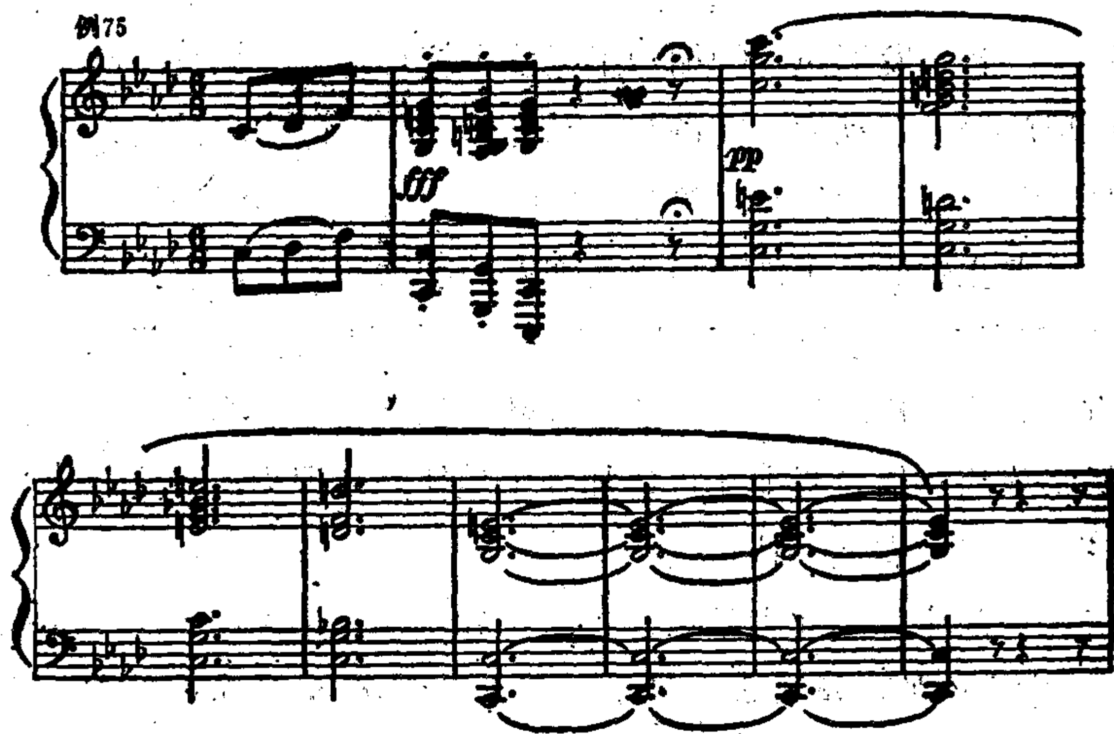
值得注意的是主部最后一次变奏的装饰性旋律，它自由地蜿蜒着，虽然装饰得很华丽而器乐化，仍不失其歌唱性，并仍保持着原有的旋律轮廓。这种精致的、个性化的“钢琴华彩”不仅引起音乐形象的感情色彩变化，还加强了旋律的表现力，使它具有娓娓动人的语言音调的特点。

再现部中的副部和结束部打成一片（在呈示部中没有结束部），向全曲的高潮推进，从 *p* 一直上升到 *fff*，这个声势浩大的高潮的形成，是非常动人的。

副部在降D大调上出现，它还是那么明朗，但不象在呈示部中那样安静，而变得非常活跃。主部的因素已经侵入到副部中来，这就是低音部奔腾的音阶，它扰乱了副部宁静的性格，使它显得生气勃勃。副部以高八度反复旋律代替了原来的和声变奏，

由于音域的扩大和力度的增强，抒情的副部这一回显得气概豪迈，现在它要开始向悲壮的尾声接近。从第181小节起结构也扩大了，它在完成了壮丽的终止式（第190—191小节）后，进入了充满热情的结束部。

在结束部中，起伏的琶音掀起了汹涌澎湃的浪潮。热情不断增长，向上冲击的琶音和左右手反行的、强有力的和弦交替着，不可遏制的激情随着一系列怒吼般的和弦达到了顶峰。但在主部开头的音调（f小调属和弦）的严峻的打击下，一切希望都成了泡影，在一阵沉默之后发出了一阵悲叹：



这个悲剧性的转折，使人想起贝多芬的《爱格蒙特序曲》中描绘英雄之死的一段——同样是在尾声以前。

但《第四叙事曲》的结局是和《爱格蒙特序曲》不同的。后者的胜利进行曲体裁的尾声体现了用英雄的热血换来的光明和自

由，而《第四叙事曲》的尾声中所掀起的是暴风雨一般的悲剧性热潮，其中暗淡的色彩、恐怖的气氛、威猛的力量和惊惶不安的情绪交织成一幅惊风骇浪的图画。不可遏制的悲愤和热情好象要吞噬一切黑暗势力，但胜利的光芒还是那么渺茫，愁云惨雾依然笼罩着大地，热情的增长到倒数第 9 小节到达顶峰。最后的音阶和琶音的下行以排山倒海的气势结束了这首叙事曲。

这首悲剧性的叙事曲有其深刻的思想内容，它虽不象《第一叙事曲》那样产生于华沙起义的直接影响之下，还是表现出肖邦对于起义失败后处于异族和国内大贵族血腥统治下的祖国的怀念。这一作品的音乐形象是比较内在的，但其中所反映的不仅是肖邦那个人的主观世界，也是波兰被奴役的苦难人民的思想感情；肖邦做了他们的代言人，他的苦痛和悲哀，他的回忆和期望，他的悲愤和热情和祖国人民有着千丝万缕的联系。这一作品具有肖邦后期创作的特征，悲剧性的表现比较深沉，但并没有悲观绝望和消极颓丧的情绪，他的悲剧性形象始终以充满英雄气概和爱国主义热情为特征。

结 束 语

作曲家常常因读书有所启发而动笔写作，但这所谓"启发"，正如孔子所说："不愤不启，不悱不发。"读了一部感人肺腑的文学作品，心中"愤悱之气，思有所泄"（白居易《与元九书》

中语），就形诸笔墨，写出作品来，是很自然的。贝多芬读莎士比亚的«暴风雨»有感而作«d小调奏鸣曲»和«f小调奏鸣曲»，肖邦读«哈姆雷特»有感而作«g小调夜曲»，都是发泄愤悱之气的产物，并不是用音乐来表现莎士比亚戏剧的具体内容。肖邦的«g小调夜曲»是如此，他的四首叙事曲更是如此；因为，如果说«g小调夜曲»是肖邦读了一部具体的戏剧作品而写的，那末，叙事曲的写作据肖邦告诉舒曼的话，是“受了密茨凯维支诗的激发”，而他根本没有说起密茨凯维支的诗是哪几首诗。可以肯定，肖邦的叙事曲不是依据特定的文学题材写作的标题音乐，当然不能按照密茨凯维支的某一首具体的诗来解释某一首叙事曲。

叙事曲作为一种器乐体裁，是由肖邦首创的。它同波洛涅兹、马祖卡和圆舞曲不同，同谐谑曲和夜曲也不一样。波洛涅兹、马祖卡和圆舞曲都是传统的舞曲，从开始流行到肖邦生活的时代，已有将近一百年或超过一百年的历史，肖邦是在继承传统的基础上进行创作的。写作独立成篇的谐谑曲虽以肖邦为最早，但作为奏鸣曲套曲的一个乐章，是从海顿和贝多芬开始的。如果从它的前身小步舞曲算起，则谐谑曲还是以上几种体裁中历史最悠久的一种。夜曲虽是十九世纪的产物，也不是没有成例可援，肖邦是在菲尔德的基础上推陈出新的。惟独四首钢琴叙事曲，却是前无古人的作品，比起其他体裁的作品来，肖邦在其中发挥了更多的独创性，这主要表现在以下三方面：

第一，肖邦在四首叙事曲中创造了各种既有抒情气质、又有叙事格调；既有诗的韵味、又有语言表现力的主题，作为音乐发展的基础。这些主题是融合了歌唱性旋律、朗诵调和舞曲节奏等多种

音乐成分锤炼而成的。每首叙事曲开头的主题都因使用了气韵宽畅的复拍子（$\frac{6}{4}$或$\frac{6}{8}$）而显得舒徐和缓，有如侃侃而谈，但它们所表现的形象，则又各不相同：《第一叙事曲》用感叹一般的音调和一张一弛的节奏，表现出一种苍凉沈雄的意态，好象是在朗读一首悲壮的史诗，《第二叙事曲》用微波起伏的旋律和均匀流畅的节奏，表现出一种恬静明快的色调，好象是在吟诵一首典雅淳朴的田园诗；《第三叙事曲》用先扬后抑的抒情旋律和一高一低的音区变换，表现男女酬答、互诉衷曲的情景，好象是在歌咏一首爱情诗；《第四叙事曲》则用婉委曲折的旋律，伴以缓慢的圆舞曲节奏，表现出一种哀伤压抑的情绪，好象一曲回肠荡气的悲歌。

第二，在展开和再现主题的时候，用主题升华的手法来改变主题的性格。主题升华是一种特殊的性格变奏，它不同于柏辽兹和李斯特等人在标题音乐中所用的主题变形手法。后者的主题和变形主题只有音调上的联系，节拍、节奏、速度、力度、和声、织体都起了变化，表现的是不同的形象；而主题升华则旋律结构保持不变，主题外貌清晰可辨，但因力度、织体、和声等的变化而改变了主题的性格。肖邦在《c小调夜曲》（作品48之1，《第三叙事曲》的同时期作品）中也用了主题升华的手法，其中主题再现时，不仅织体有很大的改变，速度也加快了一倍，可是叙事曲中的主题升华，却都保持着统一的速度和节拍。除了《第一叙事曲》的引子和尾声以外，每一首叙事曲都从头至尾贯穿着$\frac{6}{4}$或$\frac{6}{8}$的节拍，从而使全曲始终保持着气韵宽畅的叙事格调，而不断变化语言的感情色彩；仿佛听到讲故事的人从平铺直叙的侃侃而谈开始，逐步深入角色，声调渐渐变得慷慨挥洒、热情激动起来。

《第一叙事曲》的两个主题都有两次升华，《第三叙事曲》的第一主题和《第四叙事曲》的第二主题各有一次升华。(《第三叙事曲》的第二主题再现时，用调性对置造成色彩变化；而《第四叙事曲》的第一主题则用分节歌式的变奏手法）。只有《第二叙事曲》没有采用主题升华的手法，当两个强烈对比的主题交替发展时，明净的第一主题不是升华，而是逐渐萎缩（第一次再现时已有大幅度的省略，然后再在展开中逐渐接近第二主题；第二次再现时只是昙花一现，出现了一个不完整的乐句），从而突出了第二主题的狂暴性格。

第三，根据内容的需要，曲式结构灵活多变，不拘一格。第一、第三、和第四叙事曲都混合运用了奏鸣曲式、回旋曲式、变奏曲式等多种结构原则，但用法都不一样：《第一叙事曲》以奏鸣曲式（再现部倒置）为基础，而展开部和再现部中都有两主题的变化再现（主题升华），这就体现了变奏和回旋曲式的原则。《第三叙事曲》主要是奏鸣曲式和回旋曲式的混合，其中三部曲式的第二主题在插部（第三主题）以后、展开部以前又再现了一次，本身就构成了回旋曲式；而第一主题在再现部中的变化再现（主题升华），则又运用了变奏的原则。《第四叙事曲》主要是奏鸣曲式和变奏曲式的混合，奏鸣曲式的两主题（特别是第一主题）都用了变奏曲的发展手法；又因第一主题的两次变奏之间加进了一个插部而有了回旋曲的特点。四首叙事曲中，《第二叙事曲》的构思最为独特：两个强烈对比的音乐形象在交替发展之后好象各趋极端，互不相让，矛盾始终没有解决；最后第一主题在尾声中昙花一现地回光返照，只是提出了一个疑问而已。《第二叙事曲》在结构上也和采用混合曲式的其余三首叙事曲大不一

样，而是立足于对比的原则，采用了ＡＢＡＢ型的双重复二部曲式。

从意大利钢琴和作曲家布索尼开始，肖邦的四首叙事曲常被作为套曲连续演奏，正象他的二十四首前奏曲一样。某些演奏家还喜欢从他的马祖卡中选出三、四首成为一组，当作套曲演奏。把悲壮的、小调性的第一和第四叙事曲作为套曲两端的乐章，而把色彩比较明朗的、抒情性占优势的、带有田园风味的、大调性的第二和第三叙事曲作为中间乐章，大体上合乎套曲的逻辑，似乎可以言之成理；只是四首叙事曲在速度（都是中速和慢速）和节拍（都是$\frac{6}{4}$和$\frac{6}{8}$）上缺少对比，而且每一首叙事曲相互之间缺乏内在的联系，作为套曲来演奏，终究是有些牵强的。

附录

专有名词原名译名对照表

译　名	原　名
夫列得里克·肖邦	Fryderyk Chopin
亚当·密茨凯维支	Adam Mickiewicz
乔治·桑（阿曼廷·琉西尔·奥洛拉·杜德冯的笔名）	George Sand(Amantine Lucile Aurore Dudevant, née Dupin)
«我的生活史»	«Histoire de ma Vie»
马约卡	Majorca
诺　安	Nohant
林　得	Samuel Bogumit Linde
沙法尔尼亚	Szafarnia
«沙法尔尼亚邮报»	«Kuryer Szafarski»
«华沙邮报»	«Kuryer Warszawski»
济凡诺夫斯卡	Dziewanowska
鲍卡日	Boccage
多尔瓦尔	Dorval
巴尔扎克	Honoré de Balzac
«经纪人»	«Un Homme d'Affaire»
约瑟·诺瓦科夫斯基	Joseph Nowakowski
卡尔克勃伦涅尔	Friedrich Kalkbrenner
李斯特	Franz Liszt
皮克西斯	Johann Peter Pixis
莫里兹·卡拉索夫斯基	Moritz Karasowski
柯斯秋什科	Tadeusz Kościuszko
尼古拉斯·肖邦	Nicholas Chopin
约瑟·爱尔斯涅尔	Joseph Elsner
马佐维亚	Mazovia
奥别罗夫	Oberów
卡塔拉尼	Angelica Catalani

卡尔·卡西米尔·库尔平斯基	Karl Kasimir kurpinski
康斯坦蒂亚·格拉德科夫斯卡	Constantia Gladkowska
蒂图斯·沃伊切霍夫斯基	Titus woyciechowski
格拉多夫斯卡	Constantia Gladowska
波托茨卡	Delphine Potocka
捷林斯基	Zielinski
格拉博夫斯基	Joseph Grabowski
罗西尼	Gioacchino Rossini
«塞维尔理发师»	«Il Barbiere di Siviglia»
«看门人的徒弟»	«Der Schweizerbub»
埃罗尔德	Louis Joseph Ferdinand Hérold
«鲁多维茨»	«Ludovic»
贝里尼	Vincenzo Bellini .
«清教徒»	«I Puritani»
«灰姑娘»	«La Cenerentola»
«唐·璜»	«Don Juan»
«帕加尼尼回忆»	«Souvenir de Paganini»
路易萨·肖邦	Louisa Chopin
马尔法蒂	Malfatti
古特曼	Adolph Gutmann
里姆斯基-科萨科夫	Николай Андреевич Римский-корсаков
约翰·费尔德	John Field
海恩利赤·腓特烈·路易·列尔斯塔勃	Heinrich Frederic Ludwig Rellstab
«哈姆雷特»	«Hamlet»
达谷伯爵夫人	Marie Catherine Sophie Comtesse d'Agoult
希　勒	Ferdinand Hiller
普拉忒	Plater
«达勃洛夫斯基的马祖列克»	«Mazurek Dabrowskiego»
«波兰决不灭亡»	«Jeszcze Polska nie zginela»
扬·亨利克·达勃洛夫斯基	Jan Henryk Dabrowski
«塔杜施先生»	«Pan Tadeusz»
舒　曼	Robert Schumann

欧塞比乌斯	Eusebius
《音乐新报》	«Neue Zeitschrift für Musik»
腓特烈·尼克斯	Frederick Niecks
《夫列得里克·肖邦作为人和音乐家》	«Frederick Chopin as a Man and a Musician»
《安睡吧，婴孩耶稣》	«Lulajże Jezuniu»
斯塔尼斯劳斯·塔尔诺夫斯基	Stanislaus Tarnowski
丰塔那	Julius Fontana
什列辛革	Maurice Schlesinger
特鲁培那	Eugène Troupenas
瓦斯拉夫·亚历山大·马切尧夫斯基	Waclaw Alexander Maciejowski
卡西米尔·勃罗津斯基	Casimir Brodziński
夫列得里克·斯卡尔别克	Frederick Skarbek
贺拉西	Quintus Horatius Flaccus Horace
尼古拉斯·卜阿罗	Nicolas Boileau
席　勒	Friedrich von Schiller
哥　德	Johann Wolfgang von Goethe
步尔革	Gottfried August Bürger
拜　伦	Lord Byron
如科夫斯基	Василий Андреевич Жуковский
《叙事诗和浪漫诗》	«Ballady i Romanse»
《希维德什》	«Switéz»
《希维德什扬卡》	«Switezianka»
《格拉席娜》	«Grażyna»
《先人祭》	«Dziady»
科尔耶	C. Courrière
《斯拉夫文学史》	«Histoire de la littérature chez les Slaves»
斯台凡·维特维茨基	Stephen Witwicki
鲍丹·查列斯基	Bogdan Zaleski
海　涅	Heinrich Heine
斯坦尼斯拉夫·萨尔尼茨基	Stanislaw Sarnicki
《年鉴》	«Annals»
亚　当	Adams

沃津斯基伯爵　Comte wodzinski

《夫列得里克·肖邦的三椿浪漫史》　«Les trois Romans de Fr. Chopin»

约翰·路易·乌兰　Johann Ludwig Uhland

克列姆辽夫　Ю. А. Кремлев

卡尔·列威　Karl Löwe

夫朗兹·舒柏特　Franz Schubert

约翰·鲁多尔夫·祖姆什泰格　Johann Rudolf Zumsteeg

《打猎已经完毕》　«The hunt is up»

《爱德华》　«Edward»

《魔王》　«Der Erlkönig»

赫　德　Johann Gottfried von Herder

《各族人民的声音》　«Stimmen der Völker»

《安·鲍斯威尔夫人的哀歌》　«Lady Ann Bothwell's Lament»

《墨累之死》　«Murrays Ermordung»

阿贝涅克　FranÇois Antoine Habeneck

阿多尔夫·诺里　Adolphe Nourrit

《三个布德力斯》　«Trzech Budrysẽw»

雅希美茨基　Zdislaw Jachimecki

詹姆士·基本兹·休涅刻　James Gibbons Huneker

格里格　Edvard Hagerup Grieg

柏辽兹　Hector Berlioz

贝多芬　Vudwig van Beethoven

海　顿　Josef Haydn

莫扎特　Wolfgang Amadeus Mozart

丹路透　Edward Dannreuther

理査·斯特劳斯　Richard Strauss

格林卡　Михаил Иванович Глинка

穆索尔斯基　Модест Петрович Мусоргский

里姆斯基-科萨科夫　Николай Андреевич Римский-корсаков

《鲁斯兰与柳德米拉》　«Руслан и Людмила»

《芬恩叙事曲》　«Баллада Финна»

巴巴札年　Арно Арутюнович Бабаджанян

《英雄叙事曲》　«Героическая Баллада»

沙波林	Юрий Александрович Шапорин
《在库里科夫田野上》	«На Поле Куликовом»
《骑士叙事曲》	«Баллада Витязя»
沃伊齐克-叩普鲁里安	Br. Wójcik-Keuprulian
《肖邦的旋律》	«Melodyka Chopina»
克拉辛斯基	Count Sigismond Krasiński
斯洛瓦茨基	Slowacki
爱德华·甘舍	Edward Ganche
《肖邦：其人及其音乐》	«Chopin, the Man and his Music»
《康拉德·华伦洛德》	«Konrad Wallenrod»
《魔湖》	«Le Lac de Willis»
《女水妖》	«Undine»
爱德华·巴克斯忒·培理	Edward Baxter Perry
《钢琴作品描绘性分析》	«Descriptive Analyses of Piano Works»
伯尔纳尔德·沙尔里特	Bernard Scharlitt
斯·阿·谢美诺夫斯基	С. А. Семеновский
伊·雅·雷日金	И. Я. Рыжкин
阿那托里·索洛夫磋夫	Анатолий Александрович Соловцов
《罗雷来》	«Die Lorelei»
科　托	Alfred Cortot
塞利埃	Laurent Cellier
培西·阿尔夫列德·斯科尔斯	Percy Alfred Scholes
费里普·锡德尼	Sir Philip Sidney
培　西	Percy
道格拉斯	Douglas
《牛津音乐之友》	«The Oxford Companion to Music»
麻契阿威黎(马基雅弗利)	Niccolo Macchiavelli
裴伦(拜伦)	George Gordon Byron
马基雅弗利主义	Macchiavelliansm
《海盗》	«the Corsair»
康德拉蒂·费多罗维奇·雷列耶夫	Кондратий Фёдорович Рылеев
阿尔多娜	Aldona
安东·鲁宾什坦	Антон Григорьевич Рубинштейн

门得尔松	Felix Mendelssohn-Bartholdy
路易·挨列尔特	Louis Ehlert
采尔里娜	Zerlina
《伸出你的手来》	«Là ci darem la mano»
卡塞乐	Cassel
列波列罗	Leporello
马塞托	Masetto
费蒂斯	FranÇois Joseph Fétis
威塞尔	Christian Rudolph Wessel
克雷青斯基	Jan Kleczyński
《论肖邦作品的演奏》	«O wykonywaniu dziel Szopena»
约瑟·荷夫曼	Josef Hofmann
《练习曲》	«The Etude»
《音乐教育的复兴》	«A Musical Educational Renaissance»
得尔芬·波托茨卡	Delphine Potocka
勃·里贝尔特	B. Liebelt
列柏特	Lebert
施托克豪森	Baron von Stockhausen
勃来特科普与黑尔特尔	Breitkopf & Härtel
海恩里希·多伦	Heinrich Dorn
卡尔·米库里	Carl Mikuli
巴利阿利群岛	Balearic Islands
玛约喀	Majorca
巴尔马	Palma
伐尔得莫萨	Valdemosa
摩里士	Maurice
《玛约喀的一冬》	«Un Hiver à Majorque»
海恩里希·亚尔伯特·普罗勃斯特	Heinrich Albert Probst
多尔本(长兄)	Dorbon aîné
《肖邦手稿三种》	«Trois manuscrits de Chopin»
卡米尔·普来厄尔	Camille Pleyel
柏　立	Berri
安德尔	Indre
舍　尔	Cher

欧根·德拉克鲁阿	Eugène Delacroix
约翰尼	Johnnie
约翰·马图欣斯基	John Matuszyński
普·诺爱	Mlle. P. de Noailles
翁团·弗朗沙·马尔蒙忒尔	Antoine FranÇois Marmontel
奥斯特洛夫斯基	J. K. Ostrowski
摩里士·部尔什	Maurice Bourges
塔尔堡	Sigismund Thalberg
爱弥尔·符于耶尔莫	Émile Vuillermoz
«肖邦的爱情生活»	«La vie amoureuse de Chopin»
格列高里素歌	Gregorian Chant
柴科夫斯基	Пётр Ильич Чайковский
瓦格纳	Richard Wagner
施特来舍尔夫人夫列得里克·牟勒	Friederike Streicher (née Müller)
罗特希尔特男爵夫人	Mme. la Baronne C. de Rothschild
夫兰欣姆	Auguste Franchomme
列翁卡伐罗	Ruggiero Leoncavallo
«丑角»	«I Pagliacci»
卡尼奥	Canio
亚历山大·尼科拉耶维奇·谢洛夫	Александр Николаевич Серов
«浮士德»	«Faust»
«马尔加丽塔之歌»	«Леснь Маргариты»
«爱格蒙特序曲»	«Ouverture zu Göthe's Trauerspiel "Egmont"»
布索尼	Ferruccio Benvenuto Busoni